عالمگیریت اور اُردو
اور
دیگر مضامین
ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

عالمگیریت اور اُردو

اور

دیگر مضامین

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

891.4394 Nasir Abbas Nayyer, Dr.
Alamgeeriat Aur Urdu Aur Deeger
Mazaameen/ Dr. Nasir Abbas Nayyer.-
Lahore : Sang-e-Meel Publications, 2015.
327pp.
1. Urdu Literature - Essays.
I. Title.

2015ء
افضال احمد نے
سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

ISBN-10: 969-35-2873-5
ISBN-13: 978-969-35-2873-2

Sang-e-Meel Publications
25 Shahrah-e-Pakistan (Lower Mall), Lahore-54000 PAKISTAN
Phones: 92-423-722-0100 / 92-423-722-8143 Fax: 92-423-724-5101
http://www.sangemeel.com e-mail: smp@sangemeel.com

حاجی حنیف اینڈ سنز پرنٹرز، لاہور

امروز اور تمثال

کے نام

آپ کو زبان ورثے میں ملتی ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ آپ مکمل طور پر اس کی سپردگی میں آجاتے ہیں۔ زبان کو وراثت میں پانے کا مطلب اس قابل ہونا ہے کہ اسے اپنایا جاسکے، اس کی کایا پلٹی جاسکے، اس میں سے کچھ منتخب کیا جاسکے۔ وراثت ایسی شے نہیں جو آدمی کو ایک کُل کے طور پر ملتی ہے۔ یہ ایک ایسی شے ہے جو تعبیر، انتخاب، ردِّ عمل اور ذمہ داری کا تقاضا کرتی ہے۔ جب آپ وارث کے طور پر ذمہ داری قبول کرتے ہیں، تو آپ وراثت کے ماتحت نہیں آجاتے: آپ پر یہ لازم نہیں ہوجاتا کہ آپ اسے محفوظ بنائیں، یا وراثت کو بجنسہ برقرار رکھیں۔ آپ کو اسے زندہ اور جاری رکھنا ہوتا ہے، اور یہ ایک مسلسل عمل ہے...ایک انتخابی اور تعبیری عمل!

ژاک دریدا، ''ژاک دریدا سے انٹرویو'' ویب آرکائیو، ۱۷؍ مارچ ۱۹۹۷ء

مجھے حیرت اور تعجب یہی ہے کہ جو کچھ ہے، نظر نہیں آتا، اور جو کچھ نہیں ہے دکھلائی دیتا ہے۔ پس حق 'ہست نیست نما' اور عالم 'نیست ہست نما' ہے۔

جوگ بسشت، (ترجمہ ابوالحسن)، ص ۴۲

فہرست

پیش لفظ

نئی کتاب لکھنا، ایک قدیم خواب میں شریک ہونا ہے۔ انسان، ایک نئی ذہنی دنیا کی تعمیر کا خواب قدیم ترین زمانوں سے دیکھتا چلا آیا ہے۔ خود 'نئی ذہنی دنیا' خواب کی مانند ہوتی ہے۔ یہ خواب ہی کی طرح، ہمارے روزمرہ شعور سے مختلف ہوتی ہے، اور خواب کی زرخیز علامتوں کی بنا پر ہمارے روزمرہ شعور کو شدت سے متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ خواب ہمیں اور ہماری دنیا کو تبدیل ہی نہیں کرتے، انھیں اعلیٰ ترین منزلوں تک رسائی کی ترغیب بھی دیتے ہیں۔ ایک نئی کتاب، صدیوں کے اجتماعی خواب کو زندہ رکھنے کا چارہ کرتی ہے۔

مثالی طور پر ہر نئی کتاب اس قابل ہونی چاہیے کہ وہ پڑھنے والوں کی ذہنی دنیا میں ایک بھونچال سا پیدا کردے؛ انھیں یہ احساس دلائے کہ وہ جو کچھ سوچتے اور محسوس کرتے ہیں، جس طرح دنیا سے مطابقت اختیار کرتے یا گریز اختیار کرتے ہیں، جس انداز میں زندگی کے بنیادی اور فروعی سوالوں پر غور کرتے ہیں، اسے تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر کسی مصنف کو یہ لگے کہ دنیا، سماج اور ادب میں سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے، انسانی علم میں کسی اضافے کی ضرورت ہے، نہ موجود علم پر نظر ثانی درکار ہے اور نہ اردگرد کی دہشت کی فضا پر سوال اٹھانے کی ضرورت ہے، تو اسے نئی کتاب لکھنے کا تکلف نہیں کرنا چاہیے۔ نئی کتاب کا جواز تو یہ ہے کہ وہ روشنی کا ایک جھماکا سا ذہنوں میں پیدا کردے؛ وہ لوگوں کو مضطرب کرے؛ ان کی سوئی ہوئی حسیات میں نشتر کی نوک بن کر چبھن سی پیدا کرے اور انھیں خیال و احساس کے نئے منطقے دریافت کرنے کی ترغیب دے۔ دنیا سے ہمارا تعلق، خیال و احساس کا ہے۔ خیال و احساس کے نئے منطقے ہی اس دنیا کو بدل سکتے ہیں، جس پر تشدد کا راج ہے۔ تشدد سے بچنے کا ایک ہی راستہ ہے کہ لوگوں کو اپنی مرضی ومنشا سے اپنے خیال کے انتخاب اور اپنے مقاصد کے تعین کی آزادی ہو۔ دوسروں کو کسی شخص

کے خیال اور مقاصد پر گفتگو کا حق ہو،مگر ان کے تحت جینے پر اعتراض کا حق نہ ہو۔ نیز کسی کتاب، فرد یا ادارے کو یہ حق نہیں ہونا چاہیے کہ وہ لوگوں کے انتخاب کے حق پر اثر انداز ہو۔

اگر کوئی کتاب مذکورہ مثالی صورت کی حامل نہیں ہوسکتی تو کم از کم اسے یہ احساس تو دلانا چاہیے کہ انسان، اس نئی دنیا کے خواب سے دست بردار نہیں ہوا، جس کی تعمیر میں وہ اپنے وجود کی تمام بہترین صلاحیتیں صرف کردینے کو سعادت سمجھتا ہے۔ نئی کتاب کو، کم از کم آرزو کی سطح پر، دنیا کو یہ باور کرانے کی سعی کرنا چاہیے کہ ایک نئی، مختلف اور شاید بہتر دنیا ممکن ہے۔ نئی کتاب، پہلی دنیاؤں پر سوال بھی اٹھا سکتی ہے، اور انھی دنیاؤں کے مقابل و متوازی نئی دنیا کی عمارت کھڑی کرسکتی ہے۔ نئی کتاب اس انسانی ارادے کا مظہر ہونی چاہیے کہ نئے سوال اٹھائے جاسکتے ہیں، پرانے سوالوں کے نئے جوابات تلاش کرنے کی جسارت کی جاسکتی ہے، اور معاصر عہد و ماقبل عہد کے سوالوں کو ردّ کرنے کی جرأت کی جاسکتی ہے۔ نئی کتاب کو خطروں اور کبھی کبھی انگاروں سے کھیلنے کی جسارت کرنی چاہیے۔

یہ گزارشات دراصل نئی کتاب سے متعلق میری توقعات ہیں۔ مجھے ہرگز نہیں معلوم کہ یہ کتاب خود میری توقعات کے مطابق ہے یا نہیں۔ یوں بھی کسی کتاب سے متعلق اس نوع کا فیصلہ اہل نظر کرتے ہیں، خود مصنف نہیں۔ اگر کوئی مصنف اپنی کتاب کے بارے میں کوئی بھی رائے ظاہر کرتا ہے تو وہ اپنے قارئین کی قلمرو میں مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔

آخر میں سنگ میل پبلی کیشنز کے جناب افضال احمد کا ممنون ہوں کہ وہ اس کی اشاعت کا اہتمام کررہے ہیں۔

ناصر عباس نیرؔ

۱۰ر مارچ ۲۰۱۵ء، لاہور

●○●○●○●

عالمگیریت اور اردو کا مستقبل: لسانی تناظر

ہمارے زمانے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کانفرنسیں ، سیمینار اور ادبی میلے (لٹریری فیسٹول) صنعت کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔صنعت کے لفظ پر ان لوگوں کو اعتراض ہوسکتا ہے ،جو علم و ادب کی تقدیس کے اس تصور کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں ،جس کی تشکیل عہدِ وسطیٰ اور اس سے بھی پہلے اساطیری زمانوں میں ہوئی تھی ۔اس مصنف کو بھی علم و ادب پر بحث کے لیے برپا کیے گئے اجتماع کو صنعت کہنا کافی ناگوار گزرتا ہے۔لیکن دنیا،اور خاص طور پر سرمایہ دارانہ دنیا ہماری پسند ناپسند کا خیال تھوڑا رکھتی ہے۔صنعت کا وہ مفہوم بھی قصہ پارینہ ہوا ،جو ہمیں اپنی کلاسیکی اردو شاعری اور مشرقی تنقید میں ملتا ہے ،جس کے مطابق شاعری ،دنیا ، وجود سب صنعت کا درجہ رکھتے تھے،اور ان کے ساتھ صانع کا تصور بھی وابستہ تھا؛شاعر صانع ازل کی صنعت کی مدح ،نقل اور تماشا کیا کرتا تھا۔ غالب کا شعر دیکھیے :

فریب صنعت ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئنہ ساز

یا حفیظ جالندھری کا یہ شعر:

کوئی صنعت نہیں مجھ میں تو پھر کیوں
نمائش گاہ میں لایا گیا ہوں

اب صنعت سے مراد سرمائے کی تخلیق کی ٹیکنالوجی ہے ۔سرمایہ صرف مشینوں کی مدد سے نہیں ، نئے علم ، نئے خیالات کی مدد سے بھی تخلیق کیا جاتا ہے۔علم ،طاقت ہے ،یہ قول بھی پرانا ہوا۔علم ،سرمایہ ہے؛یہ آج کی حقیقت ہے۔سیمینار، کانفرنسیں ،ادبی میلے نئے علم ، نئے خیالات کی

تخلیق کا ذریعہ تو نہیں بنتے، مگر ان کے فروغ، قبولیت اور تشہیر کا وسیلہ بنتے ہیں۔ کسی نے علم کا انتخاب، اور اس سے لوگوں کی آگہی بے غرضی و بے لوثی کا عمل نہیں ہوتا، بلکہ کئی معاشی اور نظریاتی ترجیحات یہ طے کرتی ہیں کہ کس موضوع پر کون، کیا کہنے کا استحقاق رکھتا ہے، اور کون لوگ اس کے باشعور، سوال اٹھانے والے سامع بن سکتے ہیں، اور کون اس کے محض صارف۔ ان سیمیناروں اور کانفرنسوں کی ہیئت کم وبیش وہی ہے جو عالمگیریت کے عمومی صارفی کلچر کی ہے۔ یعنی ہر شے کو بیچا جاسکتا ہے، اور ہر سرگرمی بنیادی طور پر ایک معاشی سرگرمی ہے۔ ان ادبی میلوں میں بھی خاص طرح کے خیالات اور خاص طرح کی کتابوں اور متون، اور خاص خاص مشہور لکھنے والوں کی تشہیر اور مارکیٹنگ کا اہتمام ہوتا ہے۔ عالمگیریت کا صارفی کلچر اپنی نہاد میں 'اشرافی جمہوری' ہے، جو بہ یک وقت ایک خوبی ہے اور تضاد بھی؛ جمہوریت کے اشرافی ہونے سے بڑا تضاد کیا ہوسکتا ہے؟ اور ان دونوں کا مظاہرہ ان ادبی میلوں میں بھی ہوتا ہے۔ یہاں انھی خیالات، کتابوں اور مصنفوں کو پیش کیا جاتا ہے جو جمہوری، سیکولر، روادارانہ نظریات کے حامل ہوتے ہیں (یہ خوبی کی بات ہے)، مگر ان سب کا تعلق انگریزی پسند اشرافیہ طبقے سے ہوتا ہے؛ عوام کی زبانیں اور ان کا ادب یہاں حاشیے پر ہوتا ہے۔ سب سے بڑا تضاد یہ ہے کہ جس طبقے کو جمہوری، سیکولر مباحثوں میں شریک کرنے کی از حد ضرورت ہے، وہی ان میلوں میں غائب ہوتا ہے۔ تاہم اردو زبان وادب کی کانفرنسیں، اس ضمن میں استثنا کا درجہ رکھتی ہیں کہ ان میں مقالہ پڑھنے اور سننے والوں کے لیے فیس کے ساتھ رجسٹریشن کی پابندی کا کوئی رواج نہیں، نہ انھیں انگریزی ادبی میلوں کی طرح بڑی بڑی کمپنیاں مالی تعاون دیتی ہیں۔ حقیقتاً ان میں پیش کیا جانے والا علم، سرمائے کا محتاج ہے، سرمائے کی تخلیق کا ذریعہ نہیں۔ اردو کو لاحق مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ یہ بھی ہے کہ منڈی معیشت کی اس دنیا میں اردو کی منڈی کیوں نہیں، اور اگر ہے تو مقابلتاً اتنی سمٹی سکڑی کیوں ہے؟ اس کانفرنس کی ایک خاص اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں خود عالمگیریت کے لسانی وادبی مضمرات واثرات پر غور وفکر کی دعوت دی گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی ترغیب دی گئی ہے کہ عالمگیریت کے سیلاب بلاخیز میں ہم اپنی بقا کے لیے کس محفوظ کنارے کی طرف جاسکتے ہیں؟

حقیقت یہ ہے کہ عہد وسطیٰ کے جاگیردارانہ عہد میں علم وادب کی سرگرمی، تفریح طبع کی خاطر ہوا کرتی تھی، مگر صنعتی عہد کے ساتھ ہی ہر شے کو جنس بازار بنانے یعنی Commodification کا

عمل شروع ہوا،اور وہ آج اپنی غیر معمولی حدوں کو چھو رہا ہے۔ان حدوں کا دوسرا نام عالمگیریت ہے۔ کیا ہم آج کسی ایسی شے کی نشان دہی کر سکتے ہیں، جسے کموڈیٹی یعنی جنس بازار نہ بنایا گیا ہو؟ آج کیا کچھ نہیں بکتا! آپ ذرا اس کی نشان دہی کیجیے اور چار دنوں بعد اس کی تشہیر و فروخت کا تماشا دیکھیے۔ ہمارے زمانے کا سب سے بڑا سچ اور اتنا ہی بڑا چیلنج یہ ہے کہ ہم 'علم اور معیشت' یا 'علم کی معیشت' کے زمانے میں زندہ ہیں۔رومی ایمپائر، عثمانی ایمپائر، مغل ایمپائر، برٹش ایمپائر کا زمانہ لد گیا،اب علم کی عظیم الشان ایمپائر کا زمانہ ہے۔اس زمانے کا آغاز اٹھارویں صدی میں ہوا۔تب اسے صنعتی عہد کہا گیا۔صنعتی عہد انسانی تہذیب کے سر میں پیدا ہونے والا ایک نیا گومڑ تھا،جس نے علم کی مدد سے سرمایہ پیدا کرنے کی کبھی ختم نہ ہونے والی پیاس سے آدمی کو آشنا کیا۔انسانی تہذیب میں غالباً پہلی مرتبہ علم اور سرمائے میں ایک ایسا تعلق استوار ہوا، جو اساطیر میں 'بھنبھوڑنے والی ماں' یعنی Devouring Mother اور اس کے بچوں میں ہے۔یہ کہنا مشکل ہے کہ علم اور سرمائے میں سے 'بھنھوڑنے والی ماں' کون ہے؟علم ماں کی مانند سرمائے کو جنم دیتا ہے،اور سرمایہ علم کی تخلیق کے وسائل مہیا کرتا ہے۔دونوں ایک دوسرے کو کھائے جاتے ہیں،اور ان کی بھوک ہے کہ مٹنے میں نہیں آتی۔ مجھے یہ ابتدا ہی میں یہ بات کہنے میں عار نہیں کہ علم کی تخلیق، انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہے؛آزادی انسان کی بنیادی ضرورت ہے۔علم :تعصبات، جہالت،احتیاجات،پیچیدہ سوالوں کی گھٹن سے آزادی دلاتا ہے۔علم کے ذریعے سرمائے کی تخلیق میں بھی اصولاً کوئی حرج نہیں،حرج اگر ہے تو اس سرمائے اور اس کی پیدائش پر کچھ طبقوں، کمپنیوں، ملکوں کے اجارے میں ہے۔اس اجارے کی وجہ سے انسانی آبادی کا ایک بہت بڑا حصہ محرومی و غربت کی زندگی بسر کرتا ہے۔یہ طبقہ علم کی برکات سے یا تو محروم رہتا ہے، یا ان سے ادنیٰ سطح پر فیض یاب ہو پاتا ہے۔دوسری طرف یہ بھی سچ ہے کہ عالمگیریت کی برکات سے درمیانے طبقے کا حجم بڑھا ہے،اور اس کی معاشی صورتِ حال بھی بہتر ہوئی ہے۔

سرمائے کی خاطر علم کی تخلیق اور علم کے لیے سرمائے کی مسلسل فراہمی کو اوّل اوّل (۱۸۴۸ء میں) کارل مارکس و اینگلز نے کمیونسٹ منشور میں موضوع بحث بنایا۔مارکس نے صنعتی سرمایہ دار کو بورژوازی کا نام دیا۔ انھوں نے بورژوازی کی جو خصوصیات بیان کی ہیں،وہ حیرت انگیز طور پر عالمگیریت کے خدوخال محسوس ہوتے ہیں،جس کا مطلب ہے کہ عالمگیریت،خواہ کس قدر نئی صورتِ

حال معلوم ہوتی ہو، حقیقتاً صنعتی عہد کی لازمی ارتقائی شکل ہے۔ مارکس لکھتے ہیں:

بورژوازی پیداوار کے آلات کو انقلابی طور پر تبدیل کیے بغیر نہیں رہ سکتا، جس کے نتیجے میں پیداواری رشتے اور سوسائٹی کے تمام رشتے تبدیل ہوتے ہیں... تمام متعین، جلد منجمد ہوجانے والے رشتے، اپنے قدیم اور باوقار تعصبات و آرا مسترد کر دیے جاتے ہیں؛ اس سے پہلے کہ نئے رشتے کسی شکل میں ڈھلیں، از کار رفتہ ہوجاتے ہیں۔ جو کچھ ٹھوس ہے، ہوا میں تحلیل ہوجاتا ہے؛ جو کچھ مقدس ہے، اپنی حرمت کھو دیتا ہے... بورژوازی اپنی اشیا کے لیے مسلسل پھیلتی منڈی کی ضرورت کے تحت پورے کرہ ارض کو چھان مارتا ہے۔ اسے ہر جگہ گھسنا ہوتا ہے، ہر جگہ آباد ہونا ہوتا ہے، ہر جگہ رابطے قائم کرنا ہوتے ہیں۔ بورژوازی نے عالمی منڈی تک رسائی کی خاطر اپنی اشیا اور ان کے صَرف کو کوسموپولیٹن خصوصیت دی ہے تاکہ وہ ہر ملک میں پہنچ سکیں... پرانی ضرورتوں کی جگہ، جنھیں ملکی پیداوار پورا کرتی تھی، ہمیں نئی ضرورتیں نظر آتی ہیں جن کی تکمیل دور دراز کے ملکوں اور خطوں میں تیار اشیا سے ہوتی ہے۔ پرانی قومی خود انحصاری و تنہائی کی جگہ، ہم ہر سمت میں رس رابطے دیکھتے ہیں، قوموں کے ایک دوسرے انحصار کو آفاقی سطح پر دیکھتے ہیں۔ جو کچھ ہمیں مادی سطح پر نظر آتا ہے، وہ علم کی پیداوار میں بھی نظر آتا ہے۔ انفرادی قوموں کی علم کی تخلیق مشترکہ جائیداد بن گئی ہے۔ قومی یک سمتی اور تنگ نظری بیش از بیش ناممکن ہوگئی ہے، اور متعدد قومی و مقامی ادب میں عالمی ادب ابھر رہا ہے۔ (دی کمیونسٹ مینی فیسٹو، (ترجمہ سیموئل مور)، پلوٹو پریس، لندن، ۲۰۰۸، (۱۸۴۸) ص ۳۸-۳۹)

عالمگیریت کی اب تک جتنی تعریفیں کی گئی ہیں، وہ بڑی حد تک اسی اقتباس کی تشریح یا تعبیر ہیں۔ مثلاً یہ کہ عالمگیریت اپنی اصل میں سرمایہ دارانہ ہے؛ قسم قسم کی صنعتی اشیا کو مسلسل پیدا کرنا، انھیں دنیا کے کونے کونے میں پہنچانا، ان کے صَرف کے لیے نئی نئی انسانی ضرورتوں کی 'تخلیق' کرنا، ان کے لیے ذہن سازی کرنا، قوانین بنانا، قومی حکومتوں کے کردار کو کم کرنا، ثقافت و

زبان کو بروے کار لانا، عالمگیریت کی خصوصیات ہیں۔اشیا، ٹیکنالوجی، لوگوں، خیالات، خبروں، کتابوں کی ہر سمت اور محیر العقول تیز رفتاری کے ساتھ نقل و حرکت، عالمگیریت ہے۔ لیکن یہ ساری نقل وحرکت مساویانہ نہیں۔لہذا دنیا کا ایک حصہ پیش کار (پروڈیوسر) ہے اور دوسرا حصہ صارف (کنزیومر) ہے؛ ایک حصہ خالق و حاکم ہے اور دوسرا محکوم وخریدار ہے۔دنیا بھر کی اشیا، زبانوں، ثقافتوں کی آزادانہ نقل وحرکت نہیں، بلکہ مغربی دنیا(بالخصوص امریکا، ہالی ووڈ، میکڈونلڈ، امریکی پالیسی) کی اشیا کی یک طرفہ نقل ہے باقی دنیا کی طرف۔دنیا کو عالمی گاؤں کہا جاتا ہے، بلکہ اب تو عالمی ڈرائنگ روم کہا جانے لگا ہے، مگر اس میں جو کچھ ہے، مغربی، امریکی ہے۔ کسی زمانے میں صرف صوفے افرنگی تھے اور قالین ایرانی ہوا کرتے تھے،مگر اب کھانے پینے، پہننے، سننے، پڑھنے، وقت کا حساب رکھنے، روزمرہ رابطوں اور معلومات تک رسائی کے ذرائع، نام نہاد قومی پالیسی بنانے، خیالی جنت کا نقشہ تیار کرنے، اور جنتِ ارضی کو لاحق خطرے سے نمٹنے تک کے سب نسخے، طریقے امریکی ہیں۔اس حقیقت کے خلاف محض شدید ردِّعمل ظاہر کرنے سے پہلے، یہ سوچنے کی ضرورت ہے کہ ایسا کیوں ہے؟ میرے ہی کمرے میں، جو اس دنیا میں واحد جگہ ہے جسے میں 'اپنا' کہہ سکتا ہوں (دنیا میں کتنے لوگ ہیں جن کے پاس اپنے کمرے ہیں، خصوصاً عورتوں کے پاس؟)، اس قدر 'غیر' کیوں بھرا ہوا ہے؟ اس کا جواب بے حد سادہ ہے۔مغرب و امریکا نے سرمایہ داریت کی 'روح' پر عمل کرتے ہوئے علم، ٹیکنالوجی کی مسلسل تخلیق کی ہے، اور اسے ہر جگہ پہنچایا ہے، یعنی ان کی عالمگیریت کا سامان کیا ہے۔کریانے کی ایک چھوٹی دکان سے لے کر بڑے ڈیپارٹمنٹل سٹور تک عالمی (گلوبل) اشیا سے بھرے ہیں۔ ہمارے بازاروں میں ہمارا کیا ہے، اور جو تھوڑا بہت ہے، اس کا معیار کیا ہے، نیز ان سے متعلق ہماری رائے کیا ہے؟ اسی سوال کا دوسرا حصہ یہ ہے کہ ہم ترقی یافتہ مغربی اور ایشیائی ملکوں کو اپنے ملک میں سرمایہ کاری کی دعوت دیتے ہیں، مگر کیا وجہ ہے کہ کسی ملک نے ہمیں یہ دعوت نہیں دی؟ ہم زیادہ سے زیادہ اپنی روایتی مصنوعات (جیسے ٹیکسٹائل، کھیلوں کے سامان، یا زرعی مصنوعات) کی یورپی منڈیوں تک رسائی کی استدعا کرتے رہتے ہیں۔ ہم ہر عالمی شے، رجحان کا مقابلہ روایت سے کب تک کرتے رہیں گے!

☆

عالمگیریت اور اردو کے مستقبل کے سوال کو ہم تین زاویوں سے زیرِ بحث لا سکتے ہیں۔

عالمی زبان اور اردو

دنیا میں ایک نئی معاشرتی ہیئت، عالمگیریت کے زیر اثر وجود میں آئی ہے۔ اس نئی معاشرتی ہیئت میں اگرچہ قومی جمہوری ریاستوں کے کردار کو انتہائی محدود کیا گیا ہے، مگر کارپوریٹ عالمی سرمایہ داریت کے چند بیوروکریٹ کا کردار اسی تناسب سے بڑھا دیا گیا ہے۔ Alternatives to Economic Globalization ۲۰۰۲ء میں عالمگیریت سے متعلق ایک اہم کتاب شایع ہوئی، جو آج بھی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کے سرورق پر ذیلی عنوان کے طور پر درج ہے: 'ایک بہتر دنیا ممکن ہے'۔ یہ بہتر دنیا کیا ہے، اسے کتاب کے مصنفین نے عالمگیریت کی آٹھ بنیادی خصوصیات کے ذکر میں سمو دیا ہے۔ ایک خصوصیت تو وہی ہے جس کا ذکر ابھی ہوا، یہ کہ جمہوری قومی حکومتوں اور مقامی گروہوں کی روایتی طاقت کو کارپوریٹ بیوروکریسی سے بدل دیا جائے۔ باقی خصوصیات سرمائے کی غیر معمولی ترقی، نج کاری، ہر شے کو قابل فروخت بنانے، سرمائے کی دنیا بھر میں آزادانہ نقل وحرکت سے متعلق ہیں۔ ایک خصوصیت زبان اور کلچر کے ضمن میں بھی ہے۔ اسے عالمگیریت کا ثقافتی ایجنڈا بھی کہا جا سکتا ہے۔ عالمگیریت، عالمی ثقافتی اور معاشی یک جنسیت(global cultural and economic homogenization) کا نفاذ چاہتی ہے۔ اسے رمزیہ طرز یعنی آئرنی کہا جائے یا المیہ کہ عالمگیریت کے ماہرین یہ سمجھتے ہیں کہ دنیا بھر میں ثقافتی و لسانی تکثیریت اور معاشی تنوع کے خاتمے سے 'ایک بہتر دنیا' تخلیق کی جا سکتی ہے۔ اس دنیا کے بہتر ہونے میں کلام نہیں، مگر یہ اس کارپوریٹ بیوروکریسی کے لیے بہتر دنیا ہے جو حقیقتاً معمولی اقلیت میں ہے، مگر اسے غیر معمولی اکثریت کے لیے ہر طرح کی قانون سازی سے لے کر ان کے لیے ڈسکورس تشکیل دینے کا اختیار حاصل ہے۔ اس عالمی معاشرے میں اردو ہی نہیں، وہ سب زبانیں بقا کے مسئلے سے دوچار ہیں، جو عالمگیریت کے اہم اداروں، جیسے میڈیا و معیشت میں اجارہ دارانہ جگہ حاصل نہیں کر پا رہیں۔ حقیقت میں ان زبانوں کا مسئلہ بقا سے زیادہ خودکشی اور قتل ہے؛ وہ یا تو کسمپرسی کی وجہ سے خودکشی پر مجبور ہیں، یا عالمی زبان کے ہاتھوں قتل ہو رہی ہیں۔

اس صورت حال کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے چند بنیادی لسانی حقائق پیش نظر رکھے جانے چاہییں۔ زبانوں کی معلومات جمع کرنے والے ادارے *Ethnologue* کے مطابق اس

وقت دنیا کی چھ ارب اسی کروڑ کی آبادی میں ۱۰۶ا۷'معلوم زندہ زبانیں' رائج ہیں۔یونیسکو کے مطابق ان زبانوں میں سے چھیانوے فی صد زبانوں کو دنیا کے صرف چار فی صد لوگ بولتے ہیں۔ ان میں سے کچھ زبانیں محض بولی جانے والی ہیں، نیز ان میں گونگے بہروں کی اشاراتی زبانیں شامل نہیں ہیں۔سب سے زیادہ بولی جانے والی زبانوں میں چینی، ہسپانوی، اردو رہندی اور انگریزی ہیں۔ سات ہزار زبانوں میں سے نصف کے قریب زبانوں کے سر پر موت کھڑی ہے، اندازاً ہر دو ہفتے کے بعد دنیا میں سے ایک زبان کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔خیال ظاہر کیا جا رہا ہے کہ اس صدی کے خاتمے تک تین سو سے چھ سو تک زبانیں باقی رہ جائیں گی۔زبانوں کی خودکشی یا قتل کی وجہ عالمگیریت کی ترقی کا وہ ایجنڈا ہے، جس کے تحت ایک علاقے کی آبادی کو بے دخل کر دیا جاتا ہے۔مختلف بڑے منصوبے (میگا پراجیکٹ) ایک کثیر آبادی کو ان کی زمینوں سے جدا کرتے ہیں، اور وہ آبادی نئی ثقافت اور زبان کے علاقے میں خود کو ضم کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔دوسری طرف ایک بڑی حقیقت یہ ہے کہ اس عالمی معاشرے کی عالمی زبان انگریزی ہے، جسے سکتناب کینکس قاتل زبان کہتے ہیں، یہ کس مفہوم میں قاتل ہے، اس کا اندازہ ہم اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ اب انگریزی محض عالمی لنگوا فرینکا نہیں ہے، یعنی مختلف خطوں کے لوگوں کے درمیان رابطے کا ذریعہ ہونے کے ساتھ ساتھ یہ لنگوا بیلکا (یعنی جنگ کی زبان)، لنگوا اکیڈیمیا، لنگوا کلچرلس، لنگوا اکونومیا بھی ہے۔ گویا اس عالمی معاشرے کی روزمرہ گفتگو، جنگ، تعلیم و تحقیق و تدریس، ثقافت اور معیشت کی زبان بھی انگریزی ہے۔

اس تناظر میں دیکھیں تو اردو کو خاتمے کا اس طور خدشہ لاحق نہیں، جس طور افریقا کی بعض زبانوں کو ہے۔اردو مقامی میڈیا کی زبان ہے، اور کسی حد تک انٹرنیٹ پر بھی استعمال ہوتی ہے۔ عالمگیریت کی دنیا میں اردو کی سب سے بڑی منڈی اگر کوئی ہے تو خبروں اور تفریح کے درجنوں مقامی ٹی وی چینل ہیں۔تاہم اردو کو اس عالمی معاشرے میں کچھ چیلنج ضرور درپیش ہیں۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، عالمگیریت اپنے جواز، استحکام، تشہیر اور کرہ ارض کے کونے کونے تک رسائی کے لیے ایک عالمی زبان کو ناگزیر سمجھتی ہے۔اس مقصد کے حصول کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ دنیا کی کوئی سات ہزار کے قریب زبانیں ہیں۔عالمگیریت ان سب زبانوں میں خود کو منتقل کرنے کی مشقت نہیں اٹھانا چاہتی۔چناں چہ وہ ایک عالمی زبان کو ایک

آئیڈیالوجی کے طور پر پیش کرتی ہے، جس کا نتیجہ لسانی یکسانیت(Linguistic Homogenization) ہے۔ یہ حقیقت میں ایک زبان کی حاکمیت نہیں، آمریت ہے۔ عالمی زبان کی وجہ سے لسانی تنوع ختم ہوتا جارہا ہے، یعنی زبانیں مرنے لگی ہیں۔ اس صدی کے خاتمے تک دنیا کی چھ ہزار سے زائد زبانوں کے مرجانے کی پیش گوئی کی جارہی ہے۔ یہ پیش گوئی پوری ہوتی ہے کہ نہیں، یہ تو اس صدی کے خاتمے پر معلوم ہوگا، مگر ایک بات ہم وثوق سے کہ سکتے ہیں کہ گلوبلائزیشن کو اس سے کوئی دل چسپی نہیں کہ ایک زبان کا خاتمہ، ایک کلچر کا خاتمہ ہے: ایک خاص انسانی زاویے سے دنیا کو سمجھنے، اس کی قدرو معنویت جاننے کا صدیوں پر پھیلے سلسلے کا خاتمہ ہے، یعنی ایک خاص تصورِ حیات اور تصورِ کائنات کا خاتمہ ہے۔ گلوبلائزیشن کی بلا سے کہ ایک زبان کا خاتمہ دنیا کی ثقافتی تاریخ میں ایک پورے عہد کی گم شدگی ہے۔ اس طور گلوبلائزیشن لسانی یکسانیت کے نام پر لسانی بربریت کا مظاہرہ کرتی نظر آتی ہے۔ بلاشبہ زبانیں پہلے بھی ختم ہوتی رہی ہیں، جیسے قدیم سومیری، بابلی، ہڑپہ موہنجودڑو کی زبانیں مگر ان کے خاتمے کے اسباب تجارتی اور صارفی نہیں تھے، تاریخی تھے۔

عالمگیریت اور اس کے جملہ مظاہر کی عالمی زبان انگریزی ہے۔ انگریزی کو یہ حیثیت برطانوی نوآبادیات کے تحت ملی ہے۔ اس سے پہلے بھی کچھ زبانیں عالمی کردار کی محدود مفہوم میں حامل رہی ہیں، جیسے آرامی، یونانی، لاطینی، عربی، سواحلی وغیرہ۔ انھیں بھی یہ حیثیت اس لیے ملی کہ ان زبانوں کے بولنے والی قوموں نے اپنی سلطنت کی حدود دوسروں ملکوں تک وسیع کیں۔ لیکن نوآبادیات سے پہلے شاید ہی کسی زبان نے مقامی زبانوں کو یکسر ختم کیا ہو، البتہ روی، عرب، مغل ایمپائر نے مقامی زبانوں کو حاشیائی کردار ضرور تفویض کیا۔ جب کہ انگریزی نے اپنی بعض نوآبادیوں میں قاتل زبان کا کردار ادا کیا ہے، خصوصاً شمالی امریکا اور آسٹریلیا میں؛ یعنی ان ملکوں کی مقامی زبانوں پر موت کی خاموشی مسلط کردی۔ برصغیر میں انگریزی کا کردار قاتل زبان کا نہیں رہا، مگر لسانی استعماریت کا ضرور رہا ہے۔ لسانی استعماریت کا مطلب زبانوں کے درمیان غیر مساویانہ رشتے ہیں؛ ایک زبان کی طاقت و برتری دوسری زبانوں کی زبوں حالی کی قیمت کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ یہاں انگریزی علم اور اقتدار کی زبان اور سماجی مرتبے کی علامت بنی ہے۔ عالمگیریت کی وجہ سے انگریزی کے نوآبادیاتی کردار میں ایک نئی جہت پیدا ہوئی ہے۔ اب یہ سیاسی وانتظامی اقتدار

کے علاوہ معاشی اقتدار اور صارفیت کی زبان بھی ہے۔اب اس کے مفادات کی نگرانی راج برطانیہ نہیں، امریکا اور اس کی بڑی بڑی کثیر القومی کمپنیاں کرتی ہیں،جن کا سرمایہ تیسری دنیا کے بعض ملکوں کی مجموعی قومی پیداوار سے بھی زیادہ ہے۔دوسرے لفظوں میں اب انگریزی کی پشت پر انگریزی راج سے بڑی عالمی طاقتیں ہیں۔ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے،نوآبادیاتی عہد میں انگریزی کے ساتھ انگریز قوم کی ثقافتی عظمت کا تصور وابستہ تھا،جس کا سب سے بڑا نمائندہ شیکسپیئر تھا لیکن عالمگیریت میں ثقافت خود ایک شے یعنی کموڈیٹی ہے،یا قابل فروخت شے ہے۔چناں چہ اب انگریزی علم کی معیشت کی نمائندہ ہے؛اس بنا پر اسے وہ قومیں بھی اختیار کر رہی ہیں جو لسانی قومی تشخص کے سلسلے میں انتہائی متعصب رہی ہیں،یعنی جرمنی، اٹلی ،چین،جاپان،کوریا وغیرہ۔انگریزی کی ثقافتی عظمت کا مقابلہ آسان تھا؛ ہم اس کے مقابلے میں اپنی ثقافتی عظمت کے نمائندہ تخلیق کاروں کو پیش کر سکتے تھے ،اور ایسا کیا بھی گیا،لیکن علم کی معیشت کا مقابلہ آسان نہیں۔چناں چہ انگریزی بہ طور عالمی زبان کا مقابلہ ،اردو اسی صورت میں کر سکتی ہے کہ اس میں بھی ایسا علم تخلیق ہو جس کی معاشی قدر عالمی معیار کی ہو؛ ہم اردو کو 'علم کی معیشت' کا حقیقی مظہر بنائیں۔عالمگیریت ایک عالمی منڈی کا دوسرا نام ہے،آپ اس میں جو چاہیں بیچیں،بشرطیکہ آپ کی مصنوعات عالمی معیار کی ہوں۔اگر ہم ایسا نہیں کر سکتے، (اور ایسا ہونے کا امکان کہیں نظر نہیں آتا) تو انگریزی کی موجودہ حیثیت مزید مستحکم ہوتی چلی جائے گی۔ہمیں یہ بھی سوچنے کی ضرورت ہے کہ اس راہ میں اصل رکاوٹ کیا ہے؟ کیا صرف حکومت ،یا جامعات کے اردو کے شعبے اور اردو کے ادارے بھی رکاوٹ ہیں؟ابھی تک پاکستان کی کسی جامعہ کا اردو کا شعبہ اپنی اردو مطبوعات کے سلسلے میں سرے سے پہچان ہی نہیں رکھتا۔کیا یہ ستم ظریفی نہیں کہ اردو میں عالمگیریت سے متعلق کوئی تحقیقی کتاب سرے سے موجود ہی نہیں۔ چند ایک مضامین ہیں ،وہ بھی تاثراتی انداز کے،اور ترجمہ نما دو ایک سرسری کتابیں ہیں۔ ہم مجبور ہیں کہ عالمگیریت کو،اس کی اپنی عالمی زبان ہی میں سمجھیں۔کیا ستم ہے کہ عالمگیریت کے سلسلے میں ہمارے ردِّعمل کا بیانیہ خود ہماری زبان میں موجود ہی نہیں، حالاں کہ ردِّعمل موجود ہے۔ہماری اس 'خاموشی' ہی کی بنا پر انگریزی کو ہماری ترجمانی کا دعویٰ کرنے کا جواز مل جاتا ہے۔

دوسری صورت علم کی معیشت کے مقابلے کی نہیں،اس کے ساتھ چلنے کی ہے۔ یہ کہ ہم اردو

میں وہ سارا علم منتقل کریں جو انگریزی سمیت دنیا کی دوسری بڑی زبانوں میں تخلیق ہو رہا ہے۔
ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ ہم سب انگریزی کی لسانی استعماریت کا نشانہ تو بنے ہوئے ہیں، مگر ہم
سب انگریزی نہیں پڑھ سکتے، ایک محدود اشرافیہ ہی انگریزی پڑھ سکتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہم
عالمگیریت اور اس کی حلیف صارفیت کا نہایت سطحی ادراک رکھتے ہیں۔ نیز عالمگیریت نے علم کو
جس طور انگریزی کے ذریعے دنیا کے کونے کونے میں پہنچایا ہے، یعنی اُسے عالمی رسائی دی ہے، وہ
ہمارے پہلو میں ہونے کے باوجود 'ہم' سے دور ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے رک کر یہ سمجھنے کی
زحمت کریں کہ 'ہم' سے کیا مراد ہے؟ 'ہم' کا جمع متکلم کس کی نمائندگی کر رہا ہے؟ انگریزی پڑھنے
اور انگریزی لکھنے والی محدود اشرافی جماعت حقیقتاً 'وہ' ہے۔ 'ہم' میں وہ تمام عوام کالانعام شامل
ہیں جو اردو یا کسی دوسری مقامی زبان میں انگریزی کا جا بجا پیوند تو فخریہ انداز میں لگاتی ہے، لیکن
انگریزی میں موجود علم تک رسائی سے قاصر رہتے ہیں۔ اس علم تک ہم عوام کی رسائی کی واحد صورت
اس علم کی اردو میں منتقلی ہے۔ ترجمے کی راہ میں رکاوٹ صرف سرکاری عدم دل چسپی، یا جامعات کے
اردو شعبوں کی بے توجہی نہیں، دائیں اور بائیں بازو کی ایک دقیانوسی یا سٹیریو ٹائپ فکر بھی ہے، جو
مغرب میں پیدا ہونے والے ہر علم کو مذہب اور راسخ العقیدہ اشتراکی نظر سے دیکھتی ہے اور صرف
شبہات اور سازش تلاش کرتی ہے۔ آپ علم پر دسترس رکھے بغیر علم کی سازش کا بھی مقابلہ نہیں کر
سکتے۔ علم پر دسترس ہی علم کی ملکیت ہے، اور جہاں ملکیت ہو، وہاں سازش کو راہ پانے کی جگہ نہیں ملتی۔

مذکورہ معروضات سے متعلق ایک اہم، اور اس سے زیادہ تلخ حقیقت کا ذکر از حد ضروری
ہے۔ اردو رفتہ رفتہ مقامیت کے نام پر قدامت پسندی کی علامت بنتی جا رہی ہے۔ ہم اردو والوں
کو اس حقیقت کا اعتراف کرنے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ انگریزی میں لوگ پوری آزادی اور اعتماد
کے ساتھ کم و بیش ہر بات کہہ، لکھ لیتے ہیں، لیکن یہ آزادی اور اعتماد اردو بولنے، لکھنے والے کو حاصل
نہیں۔ اردو میں روشن خیالی، لبرل پسندی، تکثیریت، کثیر الثقافتیت، مابعد جدیدیت جیسے الفاظ نہ
صرف گالی کا درجہ اختیار کرتے جا رہے ہیں، بلکہ ان میں یقین رکھنے والے اردو ادیب 'سماجی
خوف' کا شکار بھی ہو رہے ہیں، جو 'سرکاری خوف' سے کہیں زیادہ ہیبت ناک ہے۔ اس حقیقت کے
دو نتائج تو ہمارے سامنے ہیں۔ ایک یہ کہ آپ جب تک انگریزی میں لکھتے ہیں، محفوظ ہیں، لیکن
اگر وہی کچھ آپ اردو میں لکھتے یا کہتے ہیں، تو آپ کو موت کے حقیقی خطرے کا سامنا کرنے کے

لیے تیار رہنا چاہیے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے روشن خیال پاکستانی لکھنے والے انگریزی کو اپنا ذریعۂ اظہار اختیار کرنے پر مجبور ہو رہے ہیں۔ اس بنا پر انگریزی کا عالمی کردار زیادہ مضبوط بنیادوں پر استوار ہوتا جا رہا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، دو ایک بنیادی باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ دنیا کی کوئی زبان اپنی اصل میں نہ قدامت پسند ہوتی ہے، نہ جدیدیت پسند۔ زبان ایک غیر جانب دار ذریعۂ ابلاغ ہے۔ ہر زبان اپنے بولنے، لکھنے والوں کو ہر طرح کے اظہار کی گنجائش مہیا کرتی ہے۔ زبان لوگوں کو جس قدر سچ بولنے کی گنجائش مہیا کرتی ہے، اسی قدر جھوٹ گھڑنے کا موقع بھی دیتی ہے؛ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ سچائی اور جھوٹ، ایمان اور کفر کی سب جنگیں زبان ہی کے اندر، زبان ہی کے ذریعے لڑی جاتی ہیں؛ زبان ہی تلوار بنتی اور زبان ہی ڈھال بنتی ہے؛ اسی طرح زبان جس قدر نئے، ترقی پسندانہ، روشن خیال تصورات کو ظاہر کرنے کے لیے اظہار کے پیرائے مہیا کرتی ہے، اسی قدر پرانے، گلے سڑے، بساند بھیلاتے خیالات ظاہر کرنے کے لیے اپنے اظہاری پیرایوں کی خدمات پیش کرتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ حقیقی معنوں میں صرف زبان ہی روادار ہے، لیکن زبان اپنی رواداری کی حفاظت خود نہیں کر سکتی۔ اس رواداری کو خطرہ اس لسانی سیاست سے ہوتا ہے، جسے قومی، مذہبی، نسلی شناختوں کے 'مقدس ناموں' سے شروع کیا جاتا ہے۔ نو آبادیاتی دور میں لسانی سیاست کا شکار ہونے والی اردو زبان، اب ایک نئی قسم کی 'مقامی استعماریت' کی زد پر ہے۔ اردو کو اب داخلی جبر کا سامنا ہے؛ اس کی فطری رواداری، اور اس کے تاریخی تکثیری مزاج کو اس مقامی دباؤ کا سامنا ہے، جو کچھ طبقوں نے کچھ نظریات کے نام پر جاری رکھا ہوا ہے۔ اس کی بنا پر اردو میں قدامت پسندانہ بیانیے، اپنے متبادل بیانیوں کا گلا گھونٹنے کے درپے ہیں۔ ایک طرف اردو، عالمی انگریزی کی وجہ سے 'خاموشی' کا کرب سہ رہی ہے، اور دوسری طرف مقامی بیانیوں اور ان کے علم برداروں کے جبر کی وجہ سے 'خاموش' رہنے پر مجبور ہو رہی ہے۔ عالمگیریت کی وجہ سے نئے نئے خیالات تیزی سے کرۂ ارض کے کونے کونے تک پہنچ رہے ہیں، اور اس عمل سے تکثیری ثقافت کا تصور نمو پا رہا ہے۔ اردو کی مذکورہ صورتِ حال اسے اپنے ہی خول میں سمٹنے پر مجبور کر دے گی، اور اسے ہر عالمی شے سے نفرت پر مائل کر دے گی۔ اردو کی اس صورتِ حال کو ہم اس طور بیان کر سکتے ہیں کہ ایک طرف تلوار ہے، اور دوسری طرف فقط ڈھال ہے۔ اردو کا روشن خیال طبقہ (یعنی اردو دنیا میں سب سے بدنام، مشتبہ افراد کا

گروہ) دفاعی محاذ پر ہے، اور اس کے قدم اکھڑتے محسوس ہوتے ہیں۔ تھوڑا کہے کو زیادہ سمجھا جانا چاہیے۔

عالمیائی مقامیت کاری (گلوکالائزیشن) اور اردو:

عالمگیریت پر قائم ہونے والا ڈسکورس اس کے خلاف ردِّعمل کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ دنیا بھر میں سرمایہ دارانہ عالمگیریت کے خلاف مظاہرے ہوئے ہیں، اور ان میں دائیں اور بائیں بازو کے دانش ور یکساں طور پر شریک ہوئے ہیں۔ اس بنا پر اس احتجاج کو عوامیت پسند (Populism) بھی کہا گیا ہے۔ یہ احتجاج عالمگیریت کا یک سر خاتمہ نہیں چاہتا، اس میں اصلاح چاہتا ہے؛ یعنی سرمائے کی غیر مساویانہ تقسیم کا خاتمہ چاہتا ہے، خواہ وہ امیروں پر بھاری ٹیکسوں کی صورت ہو، یا عوام کو غیر معمولی زرِ تلافی (سبسڈی) کی صورت۔ نوام چومسکی عالمیائی مقامیت کاری (یعنی گلوکالائزیشن) کو گلوبالائزیشن کے متبادل کے طور پر پیش کرتے ہیں، جو دراصل مقامیت و عالمیت کا امتزاج ہے۔ نیز 'عالمی بن کر سوچو اور مقامی بن کر عمل کرو' کے مقولے کی تفسیر ہے۔ ہر چند یہ مقولہ اپنی مسلسل تکرار کی وجہ سے کلیشے محسوس ہوتا ہے، مگر عالمگیریت کی دنیا میں یہ ایک مثالی رویہ ہے، اور اس کی یک طرفگی کی چیرہ دستیوں کا سامنا کرنے کا قابلِ عمل طریقہ بھی ہے۔ ہم دنیا اور گردشِ ایام کو ایک شاعر کی آرزومندانہ خواہش کی مانند پیچھے نہیں دوڑا سکتے؛ عالمگیریت پیچھے نہیں پلٹ سکتی، علم اور سرمائے کی مسلسل تخلیق اگر جاری ہے تو ان کی عالمگیر رسائی کا عمل بھی جاری ہے۔ اس صورت میں ہمارے پاس ایک اختیار رہ جاتا ہے کہ ہم عالمیت کے ساتھ مقامیت کو شامل رکھیں۔ اب سوال یہ ہے کہ لسانی تناظر میں 'عالمی بن کر سوچنے اور مقامی بن کر عمل کرنے' کا مفہوم کیا ہے؟ یہ سوال سادہ نہیں ہے۔ اس سے مراد صرف یہ نہیں کہ عالمی سطح کی ہر الا بلا کو پڑھیں اور اسے اردو میں لکھ دیں۔ اس کا تعلق ایک طرف شہریت کے نئے تصور سے ہے، جس کے مطابق ہم بہ یک وقت ایک سے زیادہ شہریتیں اور شناختیں رکھتے ہیں، اور دوسری طرف اس کا تعلق اس نفسیاتی تبدیلی سے ہے، جو یہ بتاتی ہے کہ کیوں کر 'لامرکز ذہنی دنیا' لسانی سطح پر ایک 'مرکز' حاصل کرتی ہے؛ ایک طرح کا انتشار و تنوع کیوں کر ایک قسم کی اکائی میں ڈھلتا ہے: معانی کی چہار سمتی، احساس کی یک جہتی حاصل کرتی ہے۔ یہ نفسیاتی تبدیلی ایک حد تک لاشعوری بھی ہے، لیکن بڑی حد تک شعوری و ارادی ہے۔ جب ہم عالمی دنیا سے اپنا ذہنی رشتہ قائم

کرتے ہیں تو نامحسوس انداز میں ہمارا اظہار بدلنے لگتا ہے، لیکن اگر ہم 'لامرکز ذہنی دنیا' کو اپنی ہی زبان میں ایک 'مرکز' پر لانے کا ارادہ کریں ،یعنی شعوری طور پر اپنی زبان کی رسمیات میں عالمی فکر کو تحلیل کریں (گم نہیں)، تو شاید ہم 'عالمی سطح پر سوچنے اور مقامی سطح پر عمل کرنے' کے مقولے کے لسانی امکانات کو بہتر طور پر کام میں لا سکتے ہیں۔ لیکن یہ امکانات اسی صورت میں بروے کار آسکتے ہیں، جب اردو پر نئے قدامت پسند گروہوں کی مسلط کردہ استعماریت کا خاتمہ ہو۔

دوسری طرف خود عالمگیریت بھی ایک سطح پر مقامیت کو قبول کرتی نظر آتی ہے، خصوصاً ان ملکوں میں جہاں صارفین کی تعداد کروڑوں میں ہے،اور وہ سب انگریزی نہیں جانتے ،یا جہاں انگریزی سے ایک گونہ بے زاری موجود ہے۔ ان ملکوں میں عالمگیریت، انگریزی کے ساتھ ساتھ ان کی مقامی زبان میں بھی اپنی اشیا پیش کرتی ہے۔ ہمارے یہاں اگر فیس بک، گوگل، مائکروسافٹ ورلڈ کے علاوہ بعض عالمی نیوز چینل، عالمی سیل فون کمپنیوں کی خدمات اور متعدد اشیا انگریزی کے ساتھ ساتھ اردو زبان میں دستیاب ہیں تو اس کی وجہ نہ تو اردو کی ثقافتی و قومی شناخت کا احترام ہے ،نہ کسی ہماری کاوش کو دخل ہے۔(البتہ عالمی کمپنیوں نے مقامی لوگوں سے اس ضمن میں مدد ضرور لی ہے)۔اس کا باعث سرمایہ داریت کی داخلی لچک ہے،جس کا محدود اظہار عالمیائی مقامیت کاری یعنی گلوکالائزیشن کی صورت میں ہورہا ہے۔واضح رہے کہ عالمگیریت ہو کہ عالمیائی مقامیت کاری ،دونوں زبان کو قابلِ صرف شے یعنی کموڈیٹی کا درجہ دیتی ہیں۔ان کی نظر میں انگریزی بھی کموڈیٹی ہے اور اردو بھی۔ جہاں جو بک سکتا ہے ،اسے بیچا جاتا ہے۔دوسرے لفظوں میں زبان کے ثقافتی ،ادبی کردار کی بجائے ،ان کے صارفی ،فعلی (فنکشنل) کردار کو ابھارا جاتا ہے۔اگر اردو کو اس نئی دنیا میں باقی رہنا ہے تو اسے اپنے فعلی (فنکشنل) کردار کو قبول کرنا ہوگا ،اور اردو والوں کو اس کی فعلی صورت متعین کرنا ہوگی۔اس کے لیے ایک طرف گہرے لسانیاتی علم کی ضرورت ہے،جس کی کوئی بنیاد ہی ہمارے یہاں نہیں؛ ہم زیادہ سے زیادہ تاریخی لسانیات کا رتی بھر علم رکھتے ہیں، سماجی لسانیات اور عمومی لسانیات میں ہم کورے ہیں،اور دوسری طرف اس قدامت پسندی سے جان چھڑانے کی ضرورت ہے جو کسی ایک ثقافتی بڑے شہر (کوسموپولیٹن) سے جذباتی وابستگی کا دوسرا نام ہے۔

ہمیں عالمیائی مقامیت کاری کے ضمن میں بھی زیادہ خوش فہمی میں مبتلا نہیں ہونا چاہیے۔ یہ مقامی زبانوں کو صرف اتنی اہمیت دیتی ہے ،جو ان کی ناگزیر تجارتی وصارفی ضرورت کو پورا کر

سکے۔ یہ انگریزی میں موجود علم کی مقامی زبانوں میں منتقلی کا بیڑا نہیں اٹھاتی۔

دوغلی اردو:

اردو زبان اور اس کے بولنے والے دوغلیت یعنی Hybridity سے نوآبادیاتی عہد میں آگاہ ہوئے۔ اردو کا غیر ملکی زبانوں سے تعلق صدیوں سے چلا آرہا ہے۔ عربی، فارسی، ترکی سب غیر ملکی زبانیں تھیں۔ ان کے خاصے اثرات اردو پر پڑے۔ کتنے ہی اسما، اسم صفات، مرکبات، اصطلاحات ان زبانوں سے اردو نے مستعار لیں اور پھر اس طور جذب کیں کہ ان کی اجنبیت باقی نہ رہی، لیکن انیسویں صدی میں جب انگریزی سے اردو کا رابطہ قائم ہوا تو اس کا نتیجہ دوغلیت تھا۔ اگرچہ مفرس اردو اور معرب اردو کی صورت میں اردو کا بنیادی مزاج برہم ہوتا تھا، لیکن آج جسے ہم اردش کہتے ہیں، اس سے اردو کا مزاج قائم ہی نہیں رہتا۔ اردش عالمگیریت ہی کا تحفہ ہے، جسے ہم ایف ایم ریڈیو، ٹی وی چینلوں (خصوصاً ان کے ڈراموں، مباحثوں، کھانا پکانے کے پروگراموں، انٹرویو وغیرہ) دفتروں، بازاروں، یہاں تک کہ تعلیمی اداروں میں جابجا سنتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اردش کی بھی باقاعدہ ایک منڈی ہے، جہاں یہ خوب بکتی ہے، اور اس کے بولنے والے خوب نفع کماتے ہیں، یعنی بغیر کسی ٹھوس علمی کارگزاری کے 'علم کا تفاخر' محسوس کرتے ہیں، اور اپنے سننے والوں پر لسانی دھونس جماتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں اردو کی منڈی یا تو چھوٹے شہر ہیں، دیہات ہیں، جامعات اور کالجوں کے اردو کے شعبے، اردو اخبارات، اردو رسائل یا پھر کچھ سرپھرے اردو ادیبوں کی باہمی ملاقاتیں اور اس طرح کے سیمینار۔ اردش میں نحوی ساخت اردو کی مگر سوائے افعال کے باقی سب الفاظ انگریزی کے ہوتے ہیں۔ اردو پر انگریزی کے ان تابڑ توڑ حملوں کے باوجود اگر اردو باقی ہے تو اس کی وجہ ہم نہیں خود اردو زبان ہے۔ ہر زبان اپنی حفاظت اپنی نحوی ساخت اور افعال کی بنا پر کرتی ہے۔ ہم کسی زبان کے اسما، اسمائے صفات، اصطلاحیں تو بے محابا طور پر، اور کسی لسانی شعور کے بغیر دوسری زبانوں سے لے سکتے ہیں، مگر افعال نہیں۔ حقیقت پسندی سے کام لیا جائے تو پاکستان میں دوغلی اردو یعنی اردش کا مستقبل کافی روشن ہے۔ اردش کو جو چیز مقبول بناتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ محض ذریعہ ابلاغ نہیں ہے، (حقیقت یہ ہے کہ ذریعہ ابلاغ کے طور پر بے حد ناقص ہے) بلکہ اشرافی شناخت کے تفاخر

کے اظہار کا بھی ذریعہ ہے۔ اردش ان لوگوں کی نفسیاتی ضرورت محسوس ہوتی ہے جو خود کو درمیانے اور نچلے طبقے کی سماجی شناختوں سے ہم آہنگ نہیں کر پاتے اور اعلیٰ طبقے کا رکن بننے کی جدوجہد کر رہے ہوتے ہیں۔ اردش اپنی حقیقی شناخت سے منکر ہونے (disown) اور ایک تخیلی شناخت حاصل کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ اس سارے عمل میں جو مضحکہ پن ہے، وہ اردش میں بھی نظر آتا ہے۔ اردش کی جگہ اردو اسی وقت لے سکتی ہے، جب اپنی حقیقی مقامی شناختوں کو قبول کر لیا جائے اور عالمگیریت کی لسانی استعماریت سے آزادی حاصل کر لی جائے۔ نیز ہمارے ریڈیو اور ٹی وی چینل، اور ان کے سننے، دیکھنے والے زبان کی ثقافتی اہمیت کا احساس کریں۔ کیا وہ ایک تجارتی ادارے کی شناخت کو برقرار رکھتے ہوئے؛ ایک ثقافتی ذمہ داری کا غیر منفعت بخش بوجھ اٹھائیں گے، اور لوگ اپنے ذہنوں کو لسانی استعماری جبر سے آزادی کی خواہش کریں گے؟ یہ ہم سب کے سوچنے کی بات ہے۔ ہم سب کے سوچنے کی بات یہ بھی ہے کہ ہم اپنے اردگرد کے لوگوں کو کس طرح ان عظیم خواہشوں کو اپنے اندر پیدا کرنے کی ترغیب دے سکتے ہیں، جو انھیں ہر شے ہڑپ کر جانے والی مخلوق سے بلند کر کے ہر شے کی ماہیت پر سوال اٹھانے والی مخلوق کے مرتبے پر پہنچنے کے قابل بناتی ہیں؛ انھیں 'صارفی ڈنگر' سے 'سوچنے والے جانور' میں بدل سکتی ہیں۔

(شعبہ اردو، نمل کی یک روزہ قومی کانفرنس: عالمگیریت اور اردو کا مستقبل، منعقدہ ۱۴ رمئی ۲۰۱۴ء میں پڑھا گیا۔ اشاعت سے قبل بعض تبدیلیاں کی گئی ہیں۔)

نوٹ:

گلوبالائزیشن کے تین ترجمے کیے گئے ہیں: عالمگیریت، عالمیت اور عالم کاری۔ اگرچہ عالمیت اور عالم کاری گلوبالائزیشن کے مفہوم کے زیادہ قریب ہیں، مگر ان کا چلن نہیں ہو سکا، اور عالمگیریت کا چلن ہو گیا ہے۔ حالاں کہ عالمگیریت کا لفظ مثبت اقدار کا حامل ہے، جیسے عالمگیر انسان دوستی، ادب کی عالمگیر اقدار، اسلام کا عالمگیر پیغام امن۔ جب کہ گلوبالائزیشن اپنی اصل میں سرمایہ دارانہ ہے۔ نیز یہ ایک 'عمل' ہے جو اشیا، ٹیکنالوجی، علم، زبان وغیرہ کو عالم کے کونے کونے میں تجارتی وصارفی غرض سے پہنچانے، اور انھیں ایک عالمی خصوصیت سے ہم کنار کرنے سے عبارت ہے۔ ن ح ن

●○●○●○●

بھارت میں اردو

بھارت میں اردو کی صورتِ حال کی تفہیم چند ٹھوس لسانی حقائق کی روشنی میں بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔

۱۔ بھارت ایک کثیر لسانی ملک ہے۔ بھارت کے ۱۹۵۰ کے آئین کے آٹھویں شیڈول کے مطابق مرکزی حکومت بائیس ہندوستانی زبانوں کی سرپرستی و ترقی کی ذمہ دار ہے۔ان زبانوں میں اردو بھی شامل ہے۔اسی آئین میں ہندی کو دیوناگری رسم خط کے ساتھ بھارت کی سرکاری زبان قرار دیا گیا۔چوں کہ ہندی کو فوری طور پر سرکاری دفتری زبان بنانا ممکن نہیں تھا،اس لیے اسی آئین میں یہ شق شامل کر دی گئی کہ آئندہ پندرہ برسوں تک انگریزی سرکاری،دفتری زبان کے طور پر رائج رہے گی۔(ہم نے بھی ۱۹۷۳ کے آئین میں انگریزی کی جگہ اردو کو سرکاری زبان کے طور پر رائج کرنے کے لیے پندرہ برس کی مدت مقرر کی)۔۱۹۶۴ میں جب ہندی کو سرکاری زبان بنانے کی کوششیں شروع ہوئیں تو جنوبی بھارت میں اس کا شدید ردِّعمل ہوا۔تامل ناڈو،مغربی بنگال،کرناٹک،آندھرا پردیش میں لسانی فرقہ واریت کے بھوت نے بھارت کی قومی یک جہتی کو شدید خطرات سے دوچار کر دیا۔ان لسانی فسادات سے اگر کسی زبان کا مقدر چمکا تو وہ انگریزی تھی۔ہندی کا قومی زبان بننے کا خواب پورا نہ ہو سکا،مگر ۱۹۶۷ میں آئین میں ترمیم کر کے انگریزی کے بہ طور سرکاری دفتری زبان بدستور شامل رہنے کی شق شامل کر دی گئی۔جنوبی ہند کی ریاستوں نے مقامی زبان ہندی کی بجائے، نو آبادیاتی عہد کی یادگار،غیر مقامی انگریزی زبان کی بالادستی کو قبول کر لیا۔شاید اس لیے کہ ہندی اپنے قومیت پرستانہ دعوے میں تامل،تلگو،ملیالم،کنڑ کی حریف بنتی تھی،اور

ایک قسم کے مقامی لسانی استعمار کی صورت اختیار کرتی تھی۔ ویسے اپنی جگہ یہ کافی دل چسپ بات ہے کہ غیر مقامی لسانی استعمار قبول ،مگر مقامی لسانی استعمار نہیں۔ اسی سے کچھ مماثل صورتِ حال پاکستان میں بھی مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ یہاں کے قوم پرست اپنی مقامی زبانوں پر انگریزی کی بالادستی بخوشی قبول کرتے ہیں ،مگر "اردو کے استعمار" کو نہیں۔

۲۔ بھارت کی سرکاری لسانی پالیسی سہ لسانی فارمولے پر مبنی ہے۔ یہ فارمولہ بھی بڑی حد تک ۱۹۶۴ کے بعد کے لسانی فسادات کی کوکھ سے پیدا ہوا۔ ۱۹۶۸ کے نیشنل پالیسی ریزولیشن کے تحت رائج ہونے والا یہ فارمولہ واضح کرتا ہے کہ تمام ہندوستانی طالب علم ثانوی جماعت تک تین زبانیں سیکھیں گے۔ ہندی بولنے والے علاقوں میں ہندی، انگریزی اور کسی ایک مقامی زبان کا انتخاب کیا جائے گا۔ مثلاً نیو دہلی میونسپل کارپوریشن کے تحت سکولوں میں ہندی پہلی، انگریزی ثانوی اور پنجابی، سنسکرت اور اردو میں سے کوئی ایک تیسری زبان کے طور پر منتخب کی جائے گی۔ غیر ہندی علاقوں میں یہ ترتیب بدل جاتی ہے۔ پہلی زبان مقامی ہوگی ،انگریزی ثانوی زبان کے طور پر موجود رہے گی، اور تیسری زبان ہندی ہوگی۔ گویا ہندی اور انگریزی کو اس فارمولے میں تحفظ حاصل ہے۔ یہ فارمولہ بڑی حد تک سوویت یونین کی لسانی پالیسی سے مطابقت رکھتا تھا۔ (ہم نے اگر امریکا کو ماڈل بنایا تو بھارت نے سوویت یونین کو۔ اس طور دونوں ملک برطانوی نو آبادیات کے بعد نئی نو آبادیات کے زیرِ اثر آئے)۔ سابق سوویت یونین میں جس طور روسی زبان کو وسطی ایشیائی ریاستوں میں ،ان کی مقامی زبانوں پر مسلط کرنے کی کوشش ہوئی، اسی طرح کی کوشش ہندی کے سلسلے میں ہوئی۔ حالاں کہ روسی ہی کی مانند ہندی پورے ملک کی زبان نہیں تھی ۔البتہ دیگر زبانوں کے مقابلے میں اس کے بولنے والوں کی تعداد بہ ہر حال زیادہ ہے۔ سوویت یونین کی طرف بھارت کے جھکاؤ نے برطانوی استعماری اثرات کو مٹانے میں بلاشبہ مدد دی ۔مثلاً ۱۹۶۷ میں سوشلسٹ لیڈر رام منوہر لوہیا نے انگریزی کو انگریز استعمار کی نشانی سمجھ کر ہی انگریزی ہٹاؤ تحریک چلائی ،مگر چوں کہ اسے ہندی کے حق میں چلایا گیا، اس لیے جنوب میں اس کا بھی ردِ عمل ہوا۔

۳۔ ۲۰۰۱ کی مردم شماری کے مطابق ہندی بولنے والوں کی تعداد ۴۲۲ ملین تک ہے ۔واضح

رہے کہ راجھستانی، بھوجپوری، اودھی اور چھتیس گڑھی کو ہندی کی بولیاں قرار دے کر اس میں شامل کیا گیا ہے۔ اس کے بعد بنگالی (۸۳ ملین)، تیسرے نمبر پر تلگو (۷۴ ملین)، چوتھے نمبر پر مراٹھی (۷۲ ملین)، پانچویں نمبر پر تامل (۶۱ ملین)، جب کہ چھٹے نمبر پر اردو ہے، جسے ۵۲ ملین لوگ اپنی مادری زبان قرار دیتے ہیں۔ بھارت کی تمام ریاستوں پر یہ لازم کیا گیا ہے کہ وہ بچوں کو پرائمری کی سطح پر ان کی مادری زبان میں تعلیم دینے کی سہولیات فراہم کریں۔ اسی طرح ہر ریاست اپنی سرکاری زبان کا فیصلہ کر سکتی ہے۔ مگر مادری زبان میں تعلیم اور سرکاری زبان کا فیصلہ اکثریت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ اردو، بھارت کی کسی ریاست کی اکثریتی زبان نہیں۔ لہٰذا اسے سوائے جموں کشمیر کے کسی ریاست میں پہلی زبان کا درجہ حاصل نہیں۔ البتہ دہلی، اتر پردیش، آندھرا پردیش، بہار میں اسے ثانوی سرکاری زبان کا درجہ حاصل ہے۔ ثانوی زبان کا مطلب یہ ہے کہ ان ریاستوں کی سرکاری دستاویزات، اعلانات، قوانین، عوام سے خط کتابت کا اردو میں اہتمام کیا جائے گا۔ کبھی اس قانون پر عمل ہوتا ہے، کبھی نہیں۔ تاہم جب کوئی بات آئین میں شامل ہوجاتی ہے تو اس کے ضمن میں تذبذب کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔

۴۔ دہلی، جو اردو کا سب سے عظیم مرکز رہا ہے، وہاں اردو کی حقیقی صورت حال کیا ہے؟ چند حقائق اس کا جواب فراہم کر سکتے ہیں۔ ۲۰۰۱ کی مردم شماری کے مطابق دہلی میں فقط چھ اعشاریہ تین ایک فی صد اردو بولنے والے ہیں، جب کہ ہندی بولنے والوں کی تعداد ۸۱، فی صد کے برابر ہے۔ ہندی، اردو کا یہ شماریاتی فرق، تاریخ کے کئی المناک ابواب یاد دلاتا ہے۔ تاریخی اور لسانیاتی اعتبار سے ہندی، اردو ایک ہی زبان یعنی کھڑی بولی کی معیاری شکلیں ہیں، مگر رسم خط اور ہندی و اسلامی نیشنلزم نے دونوں میں دنیا کی دوسری بڑی تفریق کو پیدا کیا ہے۔ پہلی تفریق اسلام و عیسائیت کی تھی اور دوسری زبان کی بنیاد پر ہندو، مسلم کی ہے۔ اب حقیقت یہ ہے کہ ہندی اور اردو، دو زبانیں ہیں، اور دونوں کے ساتھ مذہبی جذبات اور مذہبی شناختیں وابستہ ہیں۔ ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ بھارت میں اردو، بھارتی مسلمانوں ہی کی طرح اقلیتی زبان ہے۔ ۲۰۰۸ تا ۲۰۱۰ کی لسانی کمشنر کی بھارت کی اقلیتی زبانوں سے متعلق رپورٹ میں دہلی کی ایک

کروڑ اڑتیس لاکھ پچاس ہزار کی آبادی میں اردو سکولوں سے متعلق چشم کشا باتیں ملتی ہیں۔ نیو دہلی میونسپل کارپوریشن کے تحت پرائمری سطح پر صرف ۹ سکول ہیں جہاں اردو ذریعۂ تعلیم ہے۔ان میں دہلی کی چھ اعشاریہ اکتیس فیصد یعنی بائیس لاکھ سے اوپر اردو بولنے والی آبادی کے صرف ۳۵ ۷ بچے زیر تعلیم ہیں۔انھیں ۳۲ اردو اساتذہ پڑھاتے ہیں۔ جب کہ چار پرائمری سکول ایسے ہیں جہاں اردو بہ طور مضمون پڑھائی جاتی ہے۔ ان میں طلبا کی تعداد ۲۷۸ اور اساتذہ کی چار ہے۔ پرائمری درجے سے اوپر صرف چار سکول ہیں جہاں اردو ذریعۂ تعلیم ہے ۔یہاں فقط ۱۹۵ طلبا اور آٹھ اردو اساتذہ ہیں۔اسی طرح صرف چار سکولوں میں اردو بہ طور مضمون پڑھائی جاتی ہے۔محض ایک اردو میڈیم سیکنڈری سکول ہے،جہاں طلبا کی تعداد صرف اور صرف ۳۴ ہے جنھیں تین اساتذہ پڑھاتے ہیں۔اس درجے کے چار سکولوں میں اردو بہ طور مضمون پڑھائی جاتی ہے۔چار اساتذہ ۲۷۸ طلبا کو پڑھاتے ہیں۔

۵۔ ۱۹۷۰ کے بعد ان تمام علاقوں میں اردو اکیڈمیاں قائم کی گئیں جہاں اردو بولنے والوں کی ایک معقول تعداد موجود ہے۔انھیں حکومت فنڈ دیتی ہے،جن سے کتابیں شایع کی جاتیں، جلسے کیے جاتے اور کتابوں پر انعامات دیے جاتے ہیں۔ اسی طرح یوپی، بہار اور آندھراپردیش کی بیش تر جامعات میں اردو کے شعبہ جات ہیں۔ چوں کہ سکول و کالج کی سطح پر اردو بہ طور مضمون کم جگہوں پر ہے ، اس لیے ان جامعات کے اردو شعبوں میں زیادہ تر دینی مدارس کے طلبا داخل ہوتے ہیں۔ وہی ایم اے سے پی۔ایچ ڈی تک تعلیم حاصل کرتے ہیں،اور انھی میں سے کچھ لوگ با قاعدہ طور پر اردو تحقیق و تنقید لکھتے ہیں۔ بھارت میں اردو زبان کے حوالے سے یہ ایک مکمل پیراڈائم شفٹ ہے۔بیسویں صدی کے اوائل تک اردو یوپی کے' شریف طبقات' (یعنی ایلیٹ کلاس) کی زبان تھی،مگر اب اسے معاشی طور پر پس ماندہ طبقات اختیار کر رہے ہیں۔ ہر چند انیسویں صدی میں یوپی کے مسلمان شرفا ہی نے اردو کو اپنی زبان قرار دیا،مگر وہ مزاجاً سیکولر تھے،لہٰذا انھوں نے اپنی مذہبی شناخت اور زبان کی مذہبی شناخت کو گڈ مڈ نہیں کیا۔لیکن اب صورتِ حال دوسری ہے۔دینی مدارس کے طلباء اردو کو بہ یک وقت اپنی مذہبی لسانی شناخت کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ اس کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ ان طلبا کو

کم تعلق ہوتا ہے۔

ادب کی انسان دوست، مذہب و فرقے سے بالاتر روایت سے

ان حقائق ہی سے اردو کی صورتِ حال کا کچھ حصہ از خود سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً بھارت کے مجموعی لسانی منظرنامے میں اردو ایک اقلیتی زبان ہے۔ اردو کا اقلیتی زبان سمجھا جانا خاصا معمائی یعنی Problematic ہے۔ بادی النظر میں اردو اس لیے اقلیتی زبان ہے کہ اس کو مادری زبان قرار دینے والے نسبتاً کم ہیں، مگر اس کا اقلیتی ہونا خاص مفہوم رکھتا ہے۔ بھارت میں کئی اور زبانیں ہیں جنھیں بولنے والوں کی تعداد نہایت کم ہے۔ جیسے مین پوری، (پندرہ لاکھ)، سندھی (پچیس لاکھ)، ڈوگری (تئیس لاکھ) اور سنسکرت (ایک لاکھ)۔ مگر یہ زبانیں نہ تو اردو کی طرح حاشیے پر ہیں اور نہ ہی انھیں اکثریتی زبان کے جبر کا سامنا ہے۔ ایک تو انھیں ان کا حق ملا ہے، دوسرے وہ اس لسانی سیاست کا شکار نہیں ہوئیں، جسے آزادی سے پہلے ہندی قومیت پرستی نے شروع کیا۔ ہندی قومیت پرستی کی زد جنوب کی زبانوں پر پڑی تو انھوں نے اپنا حق منوا لیا، مگر اردو کو اپنے ہی وطن سے جلا وطن ہونا پڑا۔ حقیقت یہ ہے کہ بھارت میں اردو کی صورتِ حال کو اگر کوئی ایک نام دیا جا سکتا ہے تو وہ یہی جلا وطنی کا ہے۔ یہ درست ہے کہ بھارت میں اردو کے متعدد ممتاز ادیب، دانش ور موجود ہیں؛ معاصر اردو فکشن، تنقید اور تحقیق میں اکثر بڑے ناموں کا تعلق بھی بھارت سے ہے، اسی طرح متعدد اردو رسائل، کتابیں خاصی تعداد میں شائع ہو رہی ہیں۔ مگر اسی کے ساتھ تلخ حقیقت یہ ہے کہ اردو سکول کی تعلیم، سرکاری دفاتر، کاروبار خط کتابت سے خارج ہے۔ خود اردو ادبا کے بچے اردو نہیں پڑھ سکتے۔ بھارت سے اردو کی جلاوطنی کا آغاز اگرچہ اس وقت ہوا تھا جب اسے شمالی ہندوستان کے مسلمانوں کی زبان قرار دیا گیا، تاہم حقیقی طور پر اردو بھارت سے اس وقت جلا وطن ہوئی جب بھارت میں ۱۹۵۶ میں لسانی بنیاد پر ریاستیں بنائی گئیں، جن میں مہاراشٹر، آندھرا پردیش، کرناٹک اور کیرالا شامل ہیں۔ اردو والوں نے بھی اسی بنیاد پر یوپی کو اردو کی ریاست بنانے کا مطالبہ کیا، مگر اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو کو کسی علاقے کی زبان تسلیم کرنے سے انکار کر دیا گیا۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''اردو کی ریاست کہیں نہیں بنی کیوں کہ اس کا کوئی علاقہ نہ تھا''۔ (ایک بھاشا دو لکھاوٹ، دو ادب، ص ۲۶۱)۔ جسے ماہرین لسانیات نے اردو کا علاقہ قرار دیا ہے، اسے قومیت پرستی کی سیاست نے ہندی کا علاقہ قرار دیا۔ صداقت پر سیاست کس طور غالب آتی ہے، اس کی یہ ایک عمدہ مثال ہے۔

اس وقت بھارت کے اردو دانش ورار دو کے سلسلے میں دو قسم کے ڈسکورس کے حامل ہیں۔ ایک یہ کہ بھارت میں مسلمانوں کی مذہبی شناخت قائم کرنے ،اور انھیں یک جہتی سے ہم کنار کرنے میں اردو اہم کردار ادا کر سکتی ہے ۔ بھارت کی جمہوری سیاست بھی اس نکتے کو پیش نظر رکھ کر مسلمان اکثریت والے علاقوں میں اردو کے لیے مراعات کا اعلان کرتی ہے، تاکہ مسلمانوں کے ووٹ حاصل کیے جاسکیں۔ دوسرا ڈسکورس اردو کو ایک سیکولرزبان قرار دینے سے عبارت ہے۔اس میں زبان کی مذہبی شناخت کی بجائے اس کی ثقافتی شناخت پر اصرار کیا جاتا ہے،لہذا اردو کومشترکہ تہذیب کی زبان قرار دیا گیا ہے۔ڈاکٹر عابد حسین، آل احمد سرور، گوپی چند نارنگ، شمیم حنفی ،مشیر الحسن ،ستیہ پال آنند ،اطہر فاروقی اور کئی دوسرے دانش وروں نے اردو کو مشترکہ، گنگا جمنی تہذیب کا علم بردار قرار دیا ہے، ہمارے انتظار صاحب بھی اسی رائے کے حامی ہیں۔ یہ سب لوگ اردو کے اس کردار کی توضیح کرتے ہیں جو ہندو مسلم خلیج کو کم کرسکتا ہے۔ عبدالجمیل خاں نے ایک بڑی عمدہ بات لکھی ہے۔ یہ کہ'' زبان و کلچر جوڑ کر رکھنے والے، حرکیاتی ،اور کلیت پسند ہیں ،جب کہ مذاہب عموماً تقسیم پسند اور فرقوں میں قابلِ تقسیم ہوتے ہیں'' (*The Politics of Language, Urdu/Hindi, An Artificial Divide*، ص ۱۹۷)۔چناں چہ جہاں لسانی سیاست ،مذہب کو زبان سے وابستہ کرتی ہے ،وہاں فرقہ واریت جنم لیتی ہے ،مگر جہاں زبان کو کلچر سے جوڑا جاتا ہے ،وہاں مختلف فرقوں اور اکائیوں میں اتحاد کے ممکنات تلاش کیے جاتے ہیں۔تاہم بھارت میں اردو کے سیکولر ہونے کے تصور کو ٹھیس لگنے کا خطرہ اکثر رہتا ہے، خاص طور پر کسی بھی وقت پھوٹ پڑنے والے ہندو مسلم فسادات سے ۔یہ فسادات اگرچہ معاشی طبقاتی تفریق کی بنیاد پر بھی ہوتے ہیں، مگر ان کے جواز میں عموماً بھارتی مسلمانوں کی ایک خاص شناخت کو پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً حالیہ مظفر نگر کے فسادات کا شکار ہونے والے ایک مسلمان نوجوان یاسین کی کہانی دہلی کی ارجمند آرا نے شایع کی، جس میں یاسین بتاتے ہیں کہ ان کے ساتھ جو ہوا ،وہ سنہ سنتالیس سے ہورہا ہے۔وہ مسلمان ہیں،اور مسلمان ہونے کا مطلب پاکستان کا ہمدرد ہونا ہے۔ اردو ،مسلمان اور پاکستان :تاریخ کے محور پر وجود میں آنے والی یہ آئیڈیالوجی بھارت میں اردو کی صورتِ حال پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔حالاں کہ پاکستان میں اردو کو اس قومی ،مذہبی ولولے کے ساتھ رائج کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی گئی ،جس کا مظاہرہ ہندو قوم پرستوں نے ہندی کے سلسلے میں کیا۔

●○●○●○●

وطن اور جلا وطنی: چنوا اچیبے کے خطبات

وطن اور جلا وطنی (Home and Exile) چنوا اچیبے کے ان تین خطبات کا مجموعہ ہے جو انھوں نے ۹ تا ۱۱ رنومبر ۱۹۹۸ میں ہارورڈ یونیورسٹی میں میکملن سٹیوارٹ لیکچرز کے طور پر پیش کیے اور ۲۰۰۱ میں نیویارک سے شایع ہوئے۔ چنوا اچیبے (۱۹۳۰۔ ۲۰۱۳) جدید افریقی ادب کے امام تصور کیے جاتے ہیں۔انھوں نے جس جدید افریقی ادب کی بنیاد رکھنے میں نہایت اہم کردار ادا کیا اور جسے جلد ہی کینن کا درجہ بھی مل گیا،وہ اپنی ہیئت ،تیکنیک اور زبان کے لیے مغربی جدیدیت پر ضرور منحصر ہے،مگر اپنے مندرجات کے سلسلے میں وہ 'اصل' افریقا کو دریافت کرنے سے عبارت ہے۔یہ ایک انوکھی مخلوطیت (Hybridity) ہے جو پیرایہ ء اظہار کی سطح پر اجنبی ،نئے ،جدید،غیر ملکی عناصر اور مافیہ کی سطح پر مانوس ،قدیم اور مقامی عناصر سے عبارت ہے۔یہ مخلوطیت ہمیں دنیا کے بیش تر نوآبادیاتی ممالک کے جدید ادب میں دکھائی دیتی ہے۔

چنوا اچیبے کے نزدیک 'اصل' افریقا کو لکھنے کا مطلب، اس کی روح کو استعماری یورپی بیانیوں سے واگزار کرانا ہے۔سولھویں صدی سے بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک برطانیہ وفرانس کی نوآبادی اور دنیا میں بدترین غلامی اور غلاموں کی تجارت کا شکار ہونے والا افریقا،چنوا اچیبے کا موضوع ہے۔گویا محض افریقا نہیں،استعماری تاریخ کی پیچ در پیچ الجھنوں میں مبتلا ،زخم خوردہ افریقا، چنوا کا موضوع ہے۔یورپی نوآبادیات نے افریقا کی سرزمین ہی نہیں ہتھیائی ،اس کی ثقافتی روح پر بھی اجارہ حاصل کیا۔انگریزی مصنفین نے افریقا کو تاریخ وفکشن کا موضوع بنایا؛ہر جگہ افریقا کا ایک سٹیریو ٹائپ تصور پیش کیا۔اس تصور کو افریقی سرزمین کے تجربے،اس کی حقیقی تاریخ وثقافت کے بطن سے اخذ کرنے کے بجائے ،افریقا سے'باہر' نوآبادیاتی تخیل میں وضع کیا گیا اور

پھر کمال مہارت سے اسے افریقا پر مسلط کیا گیا۔سفید فاموں نے افریقا کو نیا آئین، تعلیم، انصاف کے ادارے ہی نہیں دیے، انھیں نئی شناخت بھی دی؛ مثلاً نائیجیریا کا نام دیا؛ مختلف قبائل کا مجموعہ کہا اور انھیں ان انسانی اور ثقافتی خصوصیات سے محروم ٹھہرایا جن کا حامل سفید یورپی انسان متصور کیا گیا۔اچیبے کی نظر میں افریقا کا یورپی سٹیریو ٹائپ اور اساطیری تصور ہی اس کی روح پر یورپ کا اجارہ ہے۔افریقی روح پر یورپی اجارے سے آزادی ہی چنوا اچیبے کی تحریروں کا بنیادی منشا ہے۔انھوں نے ۱۹۵۸ میں اپنے پہلے ناول *Things Fall Apart* (جس کا اردو ترجمہ اکرام اللہ نے بکھرتی دنیا کے نام سے کیا ہے) میں افریقی روح کی واگزاری کے جس سلسلے کا آغاز کیا، وطن اور جلا وطنی اسی کی ایک کڑی ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ چنوا اچیبے کے لیے لکھنے (خواہ فکشن ہو یا نان فکشن) کا جو بھی مفہوم و منشا ہے، وہ افریقی قبل نوآبادیاتی، نوآبادیاتی اور بعد نوآبادیاتی تاریخ کے تناظر میں ہے۔

یوں تو وطن اور جلا وطنی صرف تین خطبات رمضامین پر مشتمل ہے، مگر چنوا اچیبے نے ان اہم مسائل کی نشان دہی کی ہے جن سے افریقا خصوصی طور پر اور دیگر نوآبادیاتی ممالک عام طور پر دوچار چلے آرہے تھے۔خطبات کے عنوانات یہ ہیں: میرا وطن سامراجی آتش کی زد پر؛ سامراجی طاقت ایک مرتبہ پھر برسرِ جنگ؛ آج، کہانیوں کے توازن کی ضرورت۔ان تین عنوانات میں سامراجی تاریخ اور بعد از سامراج کی صورتِ حال کے بعض اہم پہلو سمٹ آئے ہیں۔پہلا خطبہ برطانوی سامراج کی اگبو (نائیجیریائی لوگوں کا قدیم و اصل نام) لوگوں پر تسلط کی کہانی پیش کرتا ہے؛ دوسرے خطبے میں یورپی مصنفین کی ان کوششوں کا تنقیدی جائزہ ہے جو یورپی استعمار کو برحق ثابت کرنے کے سلسلے میں کی گئیں؛ جب کہ تیسرا خطبہ یورپی سامراج سے آزادی کا لائحہ عمل پیش کرتا ہے جو یورپی بیانیوں کے مقابل مقامی بیانیوں کی تخلیق کو ضروری ٹھہراتا ہے۔ان تینوں خطبات کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ انھیں سوانحی انداز میں لکھا گیا ہے۔چنوا اچیبے کو احساس ہوتا ہے کہ علمی مخاطبے کے لیے نجی تفصیلات اور سوانحی اسلوب موزوں نہیں۔وہ اپنے اس احساس کا تجزیہ نہیں کرتے، مگر بالواسطہ طور پر یہ باور کراتے ہیں کہ اس احساس کے پیدا ہونے کا سبب مغربی علمی ذوق اور معیار ہے جس میں شخص و ذات کی نفی اصول کا درجہ رکھتی ہے۔چنوا اچیبے نہایت آہستگی مگر قوی انداز میں ان مغربی معیارات سے مبارزت طلب ہوتے

ہیں جنھیں یورپ کے ام البلاد میں تشکیل دیا گیا اور جن کا گہرا تصوریاتی تعلق نو آبادیاتی نظام سے ہے۔چناں چہ انھیں سوانحی اسلوب سے دست کش ہونا نہ صرف غیر مناسب لگتا ہے بلکہ اپنے مئوقف کو واضح کرنے کے لیے اسے اختیار کیے رکھنا لازم بھی محسوس ہوتا ہے۔وہ جس 'اصل' کو لکھنا اور باور کرانا چاہتے ہیں،اس کے لیے شخصی اسلوب اور نجی حوالے ہی موزوں ہیں۔اصل یہ ہے کہ وہ اس طور افریقا کی حقیقی روایت کی مستند بازیافت کرتے ہیں جسے مسخ کیا گیا،انسانی یادداشت سے حذف کیا گیا یا حاشیے پر دھکیل دیا گیا۔

وہ نسلاً اگبو ہیں۔ان کے والد ین نے ہر چند عیسائیت قبول کر لی تھی اور ان کے والد انگریزی کلیسا کے مبلغ بھی بن گئے تھے،مگر چنوا اچیبے نے اس نئی شناخت کو منفعل انداز میں قبول نہیں کیا اور ایک راسخ العقیدہ عیسائی کے طور پر جینے کا راستہ منتخب نہیں کیا؛ان کی تحریروں سے کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ اخذ معانی کے لیے عیسائی روایات سے رجوع کرتے ہوں؛ان کی تحریروں کی پشت پر جس تصورِ کائنات کی تنویر موجود ہے ،وہ اگبو روایات ہیں اور جن کا بڑا حصہ مذہبی و اساطیری ہے۔اسی طرح انھوں نے جدید انگریزی تعلیم بھی حاصل کی؛انگریزی ادبیات کا مطالعہ کیا اور انگریزی ہی میں فکشن لکھا؛یہی نہیں فکشن کی جدید یورپی ہیئت یعنی ناول کو بھی اختیار کیا اور اپنی غیر افسانوی تحریروں کے لیے مضمون کی یورپی صنف اختیار کی،یہاں تک کہ ان کے لیکچر بھی مغربی ہیئت و اسلوب کے حامل ہیں۔یعنی بہ ظاہر کہیں محسوس نہیں ہوتا کہ انھوں نے یورپی سامراج کی چیرہ دستیوں کو جھیلا ہو جن کے شکار ان کے ہم وطن رہے۔یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ مذہبی،تعلیمی اور ادبی اعتبار سے 'یورپی' ہونے کے باوجود انھوں نے اگبو لوگوں کے لیے اس قدر ولولہ خیزی کیوں کر اختیار کی؟یہ سوال اس وقت زیادہ اہم ہو جاتا ہے جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ اپنے والد کے ساتھ ۱۹۳۵ میں،پانچ سال کی عمر میں آبائی قصبے اوگڈی میں لوٹے تو انھیں معلوم ہوا کہ ان کے آبائی گھر میں ان کے چچا نے (جو اپنے اگبو مذہب پر قائم تھے) اکنیا گا اور دوسرے گھریلو دیوتاؤں کا 'غیر عیسائی عبادت خانہ' بنا رکھا تھا،جس کے خلاف اچیبے کے والد نے سخت ردِّعمل کا اظہار کیا تھا۔ یہ ردِّعمل خود اچیبے کے لیے ایک واضح پیغام بھی تھا۔مگر عجیب بات یہ ہے کہ چنوا اچیبے نے والد و چچا کی کش مکش اور ان کے گھر کی بیٹھک (جسے مقامی زبان میں پیازا کہتے ہیں) میں کفر و راستی کے مباحثوں ہی میں اپنے لیے ایک راستہ منتخب

کیا۔انھوں نے اپنے والد کی بجائے اپنے چچا کا راستہ چنا؛اپنے والد کی طرح گرجا میں خدمات انجام دینے اور عیسائیت کی تبلیغ کی بجائے 'غیر عیسائی اور کافرانہ اگبو ثقافت' کی بازیافت کو اپنی باطنی زندگی کا مقصد و منشا بنایا۔وہ ایک یورپی اور عیسائی کی بجائے اگبو بنے۔ان کا اگبو ہونا،نسلی مفہوم نہیں رکھتا۔انھوں نے اپنی اس اگبو شناخت کو اخذ کیا،اس کا احیا کیا،اس تک رسائی کی سعی کی جس پر نئے مذہب اور نئے تصورات کا سایہ مسلط تھا۔ان خطبات میں چنوا اچیبے نے یہ واضح تو نہیں کیا کہ والد کی بجائے چچا کے راستے پر چلنے کے فیصلے کا محرک کیا تھا،تاہم اس کا جواب انھی خطبات میں بین السطور موجود ہے۔اگر اچیبے اپنے والد کے ساتھ آبائی گھر واپس نہ آتے اور اگبو لوگوں میں رہنا سہنا شروع نہ کرتے تو شاید وہ اپنے والد ہی کی روش اختیار کرتے،مگر گھر واپسی جلد ہی ایک پانچ سالہ بچے کے لیے استعارہ بن گئی۔اوگڈی اور اس کی زندہ ثقافت،ننھے چنوا اچیبے کے لیے اپنے نو عیسائی باپ سے کہیں 'بڑی،متنوع، دل فریب' تھی اور اس کے اجتماعی لاشعور کے گہرے پانیوں میں ہلچل پیدا کرنے کی صلاحیت سے مالا مال تھی!

اپنی اگبو شناخت کے اوّلین مرحلے میں وہ اگبو لوگوں کو ان تحقیری شناختوں سے آزاد کرانے کی سعی کرتے ہیں جو یورپیوں نے ان پر مسلط کیں۔ان میں ایک شناخت قبیلہ کی ہے۔اچیبے کہتے ہیں کہ قبیلہ ایک ہتک آمیز تصور ہے۔وہ اوکسفرڈ لغت میں درج قبیلے کے مفاہیم کو مسترد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اگبو نہ تو عہد عتیق کے لوگ ہیں (اگر ہوتے تو وہ ہارورڈ میں یہ ممتاز خطبات کیوں کر دے رہے ہوتے) نہ ایک بولی بولتے ہیں؛ان کے پاس ایک اپنی زبان موجود ہے جس کی کئی بولیاں ہیں اور نہ ان کا کوئی ایک سردار ہے۔عہد عتیق،بولی اور سردار،یہ تین چیزیں ایسی ہیں جو یورپی تعریف کے مطابق کسی گروہ کو ایک قبیلہ ثابت کرتی اور پھر اسے تہذیبی ترقی کے اعتبار سے پس ماندہ ٹھہراتی ہیں۔اچیبے ،واضح کرتے ہیں کہ اگبو لوگوں میں قبیلے کی بجائے قوم کی خصوصیات ہیں۔وہ ایک بار پھر اپنی جیبی اوکسفرڈ لغت سے رجوع کرتے اور اس میں درج قوم کی یہ تعریف کہ'' مشترک نسل،تاریخ اور زبان کے لوگوں کا ایک گروہ جو ایک ریاست کی تشکیل کرتے یا ایک خطے میں رہتے ہیں'' اگبو لوگوں کے لیے موزوں خیال کرتے ہیں۔چنوا اچیبے یہاں ایک مشکل سے دوچار ہوتے ہیں اور اعتراف کرتے ہیں کہ قوم کا تصور بھی اگبو لوگوں کے لیے پوری طرح موزوں نہیں،مگر قریب تر ضرور ہے۔تاہم اس ضمن میں وہ اس

طرف متوجہ نہیں ہوتے کہ وہ کس طرح دو یورپی اصطلاحات میں سے ایک کے منتخب کرنے پر مجبور ہیں۔ وہ ایک ہتک آمیز یورپی تصور سے نجات کے لیے ایک دوسرے یورپی تصور پر انحصار کرتے ہیں۔ اچیبے کی یہ مجبوری ہمیں مابعد نو آبادیاتی مطالعات کے ایک بنیادی مسئلے اور صورت حال سے دوچار کرتی ہے: نو آبادیاتی اثرات کو زائل کرنے کے لیے نو آبادیاتی ہتھیاروں ہی سے کام لینا۔

مابعد نو آبادیاتی مطالعہ، سادہ لفظوں میں ان زنجیروں سے رہائی کا نام ہے جو استعمار نے ایشیا، افریقا و لاطینی امریکا کو پہنائیں۔ ان میں ایک بڑی زنجیر اجتماعی شناخت کا تصور تھا؛ کہیں یہ قبیلہ اور کہیں قوم تھا۔ قبیلہ اس لیے ہتک آمیز تصور تھا کہ اسے قوم کے اس تصور کے مقابلے میں وضع کیا گیا تھا جسے یورپ نے خود اپنے لیے اختیار کیا تھا۔ برطانیہ، فرانس، جرمنی، ہسپانوی، پرتگالی، ڈچ ایک قوم تھے: ایک زبان بولتے تھے، ایک خطے میں رہتے تھے، ایک نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ قوم کا تصور جس قدر پرشکوہ تھا اور قبیلے کا تصور اسی قدر اہانت آمیز تھا۔ ارنسٹ رینان کا ۱۱ر مارچ ۱۸۸۲ کو سوبورن میں دیا گیا مشہور لیکچر ایک طرح سے قوم کے یورپی تصور کا پروٹو ٹائپ ہے۔ اس میں ایک اہم نکتہ یہ تھا کہ "قوم ایک روح اور ایک روحانی اصول ہے... فرد کی طرح قوم ماضی کی طویل جدوجہد، ایثار اور اخلاص کا عروج ہے۔" ماضی کی طویل جدوجہد میں نسل، زبان، عظیم سورماؤں کی قربانیاں سب شامل ہیں۔ یہ جدو جہد قوم کے تصور کو ایک تقدس اور عظمت دیتی ہے اور افراد کو پھر اس تصور پر قربان ہونے کی الوہی ترغیب دیتی ہے۔ ایشیا و افریقا نو آبادیاتی عہد سے پہلے نسل، زبان، مذہب، جغرافیے کی اساس پر تشکیل پانے والے اس تصور قوم سے نابلد تھے۔ یورپی تصورِ قوم خود ان کے لیے تقدس آمیز وحدت آفریں قوت تھا، مگر نو آبادیوں میں یہ تصور ان کے استعماری تصورات ہی کا ایک حصہ تھا۔ بالعموم اس تصور کے ذریعے اوّلاً نسلی، لسانی، مذہبی و جغرافیائی وحدتیں ابھاری گئیں اور پھر ان میں تقسیم و فساد کا بیج بویا گیا؛ ثانیاً اس کے ذریعے اپنے لیے وفاداری کے جذبات ابھارنے کا کام لیا گیا۔ (آخر الذکر کی اہم مثال اردو میں انجمن پنجاب کے مناظموں میں سامنے آنے والی 'قومی شاعری' ہے)۔ تاہم بعد میں یہی تصورِ قوم استعمار سے آزادی کا بھی موجب بنا۔ اسی سے ملتی جلتی صورت ہمیں انگریزی کی تعلیم میں بھی نظر آتی ہے۔ انگریزی زبان و ادب کی تعلیم کا آغاز نو آبادیاتی عہد میں پہلی مرتبہ ہندوستان میں شروع ہوا، اور بڑی حد تک اسے 'لبرل آئیڈیالوجی' کی حامل بنا کر پیش کیا گیا، نیز ایک ایسا مخلوط

دوغلا طبقہ پیدا کرنے کی سعی کی گئی جو سفید اور کالوں کے درمیان ترجمان کا کردار ادا کرسکے۔ یہ طبقہ بلاشبہ وجود میں آیا اور اس کے نمائندے آج بھی موجود ہیں، مگر یہ بھی ایک تاریخی حقیقت ہے کہ یہ مقامی انگریزی تعلیم یافتہ لوگ ہی تھے جنھوں نے استعماریت پر تنقید اور اس کے خلاف جدوجہد کا آغاز کیا۔ لہٰذا مابعد نو آبادیاتی تھیوری ہمیں ایک بار پھر یہ بات باور کرنے کی پرزور ترغیب دیتی ہے کہ کوئی بھی روایت فطری نہیں ہوتی؛ یہ کسی کو از خود، محض کسی گروہ سے نسلی، لسانی، یہاں تک کہ مذہبی تعلق کی بنا پر اسے حاصل نہیں ہوجاتی؛ اسے ایک خاص مؤقف اختیار کر کے اخذ کیا جاتا ہے۔ یہی دیکھیے: اچیبے کے والد انگریزی تعلیم سے محروم تھے، مگر یورپ و عیسائیت کے کٹر حامی تھے، اچیبے نے اگبو زبان میں کچھ نہیں لکھا، مگر اس زبان اور اس میں موجود اساطیر و روایت کے سب سے اہم علم بردار ہیں۔ ہمارے یہاں سرسید اور حالی انگریزی سے نابلد تھے مگر اس کے شدید حمایتی تھے اور انھی کے زمانے میں انگریزی تعلیم یافتہ بنگالیوں نے انگریزی اقتدار پر سوال اٹھانا شروع کر دیا تھا جن پر سرسید نے شدید تنقید کی۔ چناں چہ قوم کا تصور ہو، یا انگریزی، ان کے سلسلے میں ایک خاص مؤقف ہی انھیں نو آبادیاتی قوت کا حلیف یا حریف بناتا ہے۔

اگبو لوگوں کو قوم کے یورپی تصور کے قریب تر قرار دینے کے بعد چنوا اچیبے اپنے لوگوں کے انفرادیت پسند اور اسی بنا پر جمہوریت پسند ہونے کا تصور پیش کرتے ہیں۔ ظاہر ہیں، یہ دونوں تصورات بھی یورپی الاصل ہیں۔ تاہم اچیبے ان تصوارت کی اصل کے بکھیڑے میں الجھنے کی بجائے یہ ثابت کرنے کی سعی کرتے ہیں کہ اگبو لوگ خود اپنے سیاق میں 'جدید' ہیں۔ اچیبے، اگبو لوگوں یا افریقی قوم کے انفرادیت پسند ہونے کی گواہی ان کی اساطیر، قصباتی زندگی اور عملی زندگی کی جدوجہد سے لاتے ہیں۔ اگبو لوگ آٹھ سو قصبات میں بکھرے ہوئے تھے۔ ہر قصبہ ایک اپنی انفرادیت بھی رکھتا تھا اور دوسرے قصبات سے کئی باتوں میں مشترک بھی تھا۔ لکھتے ہیں: ''اوگڈی کا قصبہ، جہاں میرے والد ۱۹۳۵ میں لوٹے، ان سیکڑوں قصبوں میں سے ایک تھا جو درحقیقت صغیری ریاستیں تھے۔ یہ سب اپنی انفرادی شناخت سے سرشار تھے اور ساتھ ہی خود کو اگبو لوگوں کے عمومی نام سے متشخص کرتے تھے۔'' اپنے نقطہ نظر کے حق میں وہ اگبو اساطیر سے دلیل لاتے ہیں۔ اگبو لوگوں کے عقیدے کے مطابق ان کا سب سے بڑا دیوتا چک وو تھا۔ چک وو نے اوگڈی کے جد امجد ایزی چوامباغا (Ezechuamagha) کو پیدا کیا۔ اسی چک وو نے ذرا فاصلے پر

ایک دوسرے قدیمی انسان ایزوماکا (Ezumaka) کو تخلیق کیا جو اوگڈی کے پڑوسی قصبے نکوبلی کا باپ ہے۔ دونوں قصبوں کے درمیان چک وو نے نکیسی دریا کو پیدا کیا تا کہ دونوں کے بیچ ہے اور دونوں کے درمیان سرحد کا کام بھی دے۔ اسی طرح اگبو لوگوں کا عقیدہ ہے کہ ہر شخص کا ایک نجی دیوتا ہے جسے چی کا نام دیا گیا ہے۔ (یہ اساطیری مذہبی تصورات ناول بکھرتی دنیا میں بھی پیش ہوئے ہیں)۔ اس طور چنو اچیبے کے مطابق اگبو تصور کائنات میں ہر اگبو شخص اور ہر اگبو قبیلہ انفرادیت بھی رکھتا ہے اور دوسرے اگبو لوگوں اور اگبو قصبات سے منسلک بھی ہے۔ یہ ایک متناقض تصور ہے: اگبویت میں شریک رہتے ہوئے، اپنی انفرادیت کا تحفظ کیوں کر ممکن ہے؟ اس تناقض کا جواب وہ ایک اگبو کہانی کے ذریعے دیتے ہیں۔

> ایک صبح تمام جانور قصبے کے ڈھنڈورچی کے بلاوے پر جلسے میں شریک ہونے جا رہے تھے جو ایک عوامی جگہ پر منعقد ہونا تھا۔ تمام جانوروں کو حیرت تھی کہ مرغ ان کے ساتھ نہیں تھا۔ جب اس کے پڑوسیوں اور دوستوں نے سبب پوچھا تو مرغ نے ایک ضروری ذاتی کام کا بہانہ بنایا۔ تاہم مرغ نے انھیں کہا کہ وہ جلسے کے شرکا کو اس کی نیک خواہشات پہنچائیں اور یہ پیغام دیں کہ وہ ان کے ہر فیصلے کی بسر و چشم پابندی کرے گا۔ اس اچانک جلسے کے انعقاد کا سبب ایک ناگہانی پریشانی تھی جو انسانوں کی طرف سے انھیں لاحق ہوئی تھی۔ انسانوں نے جب سے اپنے دیوتاؤں کو خون کی قربانی پیش کرنا سیکھا تھا، وہ جانوروں کا خون بہانے لگے تھے۔ جانوروں کی اس مجلس میں خاصے غور و فکر اور بحث مباحثے کے بعد یہ قرارداد منظور کی گئی کہ قربانی کے ابتدائی جانور کے طور پر مرغ کو پیش کیا جائے۔ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔

بر سبیل تذکرہ، ہمیں یہاں دسویں صدی عیسوی کے اخوان الصفا کا بائیس نمبر رسالہ یاد آتا ہے، جس میں جانور، جنوں کے بادشاہ بیورا سے انسانوں کے ظلم و تعدی کا استغاثہ پیش کرتے ہیں۔ اگبو کہانی کا مرکزی خیال انسانوں کے خلاف استغاثہ نہیں، انسانوں کی طرف سے لاحق مصیبت پر غور و فکر ہے۔ بہ ہر کیف مندرجہ بالا کہانی میں اچیبے کو انفرادیت و اجتماعیت کی بہ یک وقت موجودگی کے تناقض کا جواب نظر آتا ہے۔ عوامی مجلس، ایک ایسی جگہ ہے جہاں ہر ایک جا سکتا

اور اپنا اظہار کرسکتا ہے۔تاہم یہ مجلس ہر ایک کی انفرادیت کے تحفظ کی ضمانت اس وقت دیتی ہے جب وہ وہاں موجود ہو اور اپنا مدعا خود اپنے منھ سے بیان کرے۔مرغ کے خلاف اس لیے فیصلہ ہوا کہ وہ اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے موجود نہیں تھا،حالاں کہ اسے بھی دعوت دی گئی تھی۔اسی کہانی سے اچیبے یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ اگبولوگ سنجیدہ جمہوریت پسند ہیں۔چنوا اچیبے کے لیے یہ محض ایک کہانی نہیں، بلکہ اس کے ذریعے ان کی قوم کی ثقافتی روح میں اترے ہوئے ایک بنیادی اصول کا اظہار ہوا ہے۔یہ اصول کہ ایک شخص کو اگر اپنی بقا اور انفرادیت عزیز ہے تو اسے اپنی زبان سے اپنا منشا ظاہر کرنا ہوگا۔یہ صرف ایک قدیمی اسطورہ کی نئی تعبیر نہیں،نو آبادیاتی جبر سے نجات کا ایک نسخہ کیمیا بھی ہے۔خود اچیبے نے اسی لیے اپنی قوم کی کہانی خود لکھی ہے۔اس کہانی کے بعض اور پہلو بھی توجہ طلب ہیں۔ایک یہ کہ اجتماعیت ہی انفرادیت کا تحفظ کرتی ہے؛یعنی انفردایت محض ایک شخص کا اعلانِ ذات نہیں،اس اعلانِ ذات کی عام سماجی توثیق کا نام انفرادیت ہے۔دوسرا یہ کہ ایک اجتماعی مصیبت سے آزادی کے عام مباحثے میں،اس گروہ کے ایک شخص کی عدم موجودگی اس کی دائمی سزا کا باعث ہوسکتی ہے۔کسی اور سیاق میں خاموشی عبادت ہوگی،اجتماعی مسائل میں خاموشی نا قابلِ معافی جرم ٹھہرتی ہے۔

چنوا اچیبے اپنے خطبات میں گہرے تجزیے اور فلسفیانہ انداز سے بالعموم گریز کرتے ہیں،تاہم کچھ باتوں کے سلسلے میں انھوں نے فلسفیانہ سوالات اٹھائے ہیں۔مثلاً انفرادیت کے سلسلے میں ۔اچیبے کے لیے اگبولوگوں کی انفرادیت کا مسئلہ پہلی سطح پر نوآبادیاتی پس منظر رکھتا ہے،مگر گہری سطح پر یہ اگبویت اور انسانی پہچان کا ایک فلسفیانہ سوال ہے۔استعمار نے اگبولوگوں پر 'نئی شناخت' مسلط کی ،جس نے انھیں حقیقی شناخت سے محروم (Dispossess) کیا۔اچیبے اپنی قوم کی اصلی شناخت بحال کرنا چاہتے ہیں ؛نظری طور پر اصلی شناخت منفرد بھی ہوگی ۔ یہ منفرد شناخت ان کے ماضی کی کہانیوں،اساطیر اور تاریخ میں مضمر ہے اور ان کی عملی زندگی میں ممکنہ حد تک رواں دواں ہے ۔اسی مقام پر اگبو انفرادیت کے تصور میں ایک فلسفیانہ جہت پیدا ہوتی ہے۔اچیبے کہتے ہیں''[اگبو] فرد کسی جاری عمومی صنفی (جنرک) تخلیقیت کی پیداوار نہیں، بلکہ ایک خصوصی الوہی سرگرمی جو ایک مرتبہ اور حتمی طور پر ہوتی ہے، کی پیداوار ہے۔ایسے فرد کی قدر و قیمت کا اثبات کرنے کا مطلب یہ ہے کہ انسانی تخیل یکتائی کے راستے پر دور تک جا سکتا ہے۔'' یہاں

ایک بار پھر ہمیں اچیبے ایک مشکل کا سامنا کرتے محسوس ہوتے ہیں جو مابعد نوآبادیاتی مطالعات کی عمومی مشکل ہے۔ اچیبے کی مخاطب مغربی دنیا ہے جس کے ایک حصے نے ان کی قومی شناخت سے متعلق طرح طرح کے سٹیریو ٹائپ تشکیل دیے، اس لیے وہ ان کی زبان اور ان کا محاورہ اختیار کرنے سے باز نہیں رہ سکتے، مگر ساتھ ہی اس خطرے سے بھی مسلسل دو چار رہتے ہیں کہ کہیں اُن کی زبان و محاورے میں قومی شناخت کی بحالی کا مقصد اس طرح غائب نہ ہو جائے جس طرح اوپر کی کہانی میں مرغ غائب ہو گیا تھا۔ وہ اس بات سے آگاہ ہیں کہ انفرادیت کا تصور محض مغربی نہیں، جدید مغرب کا سب سے بڑا تفاخر بھی ہے۔ ہر تفاخر میں ایک نوع کی نرگسیت راہ پا جاتی ہے۔ چناں چہ مغرب جب غیر مغربی دنیا پر نظر ڈالتا ہے تو اپنی اس نرگسیت پسندی کی وجہ سے اسے غیر مغربی دنیا انفرادیت سے خالی ہی نظر نہیں آتی، پس ماندہ، غیر جمہوری اور مطلق العنان بھی دکھائی دیتی ہے۔ اگبو لوگوں کی قبائلی شناخت میں یہی تصورات موجود تھے جن کی تصحیح اچیبے ضروری خیال کرتا ہے۔ اچیبے کے لیے مسئلہ افریقا سے متعلق یورپی بیانیوں کی تردید و تنسیخ کا بھی ہے اور تصحیح کا بھی۔ لہٰذا وہ اگبو انفرادیت کو مغربی انفرادیت سے مختلف قرار دیتے ہیں۔ مغربی انفرادیت میں الوہی عنصر نہیں، وہ ایک 'جزک' قسم کی چیز ہے؛ ایک سماجی تشکیل ہے جب کہ اچیبے اگبو انفرادیت کو اس کی الوہیت ہی میں دریافت کرتے ہیں۔ اس کی اہم مثال ہر اگبو شخص کا ایک اپنے چی کا حامل ہونا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا اچیبے 'الوہی انفرادیت' کے تصور کے ذریعے اپنی افریقی شناخت کو مغربی شناخت سے یک سر مختلف ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں؟ اس سوال کا اثبات میں جواب دینا مشکل ہے۔

اچیبے جسے اگبویت یا اپنی قوم کی انفرادیت کے نام سے سامنے لاتے ہیں، وہ دراصل اپنی اساطیری تاریخ کی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر حیرت انگیز طور پر ژونگ کی فردیت کے تصور کے مماثل ہے۔ چی کا تصور بڑی حد تک ذات کے آرکی ٹائپ کے مماثل ہے۔ جس طرح ہر شخص کے اجتماعی لاشعور میں ذات کا آرکی ٹائپ موجود ہے، اسی طرح ہر اگبو شخص کے پاس اس کا اپنا نجی دیوتا چی موجود ہے۔ اچیبے کا خیال ہے کہ اگبو لوگوں کے یہاں انفرادی آزادی کی لازمی ضرورت کا احساس ہوتا ہے، مگر عملاً کامل آزادی ممکن نہیں ہوتی۔ یہی کچھ فردیت کے مفہوم میں مضمر ہے۔ بہ قول جیمز البرٹ ہال فردیت ''ایک ایسا عمل ہے جس میں ایک شخص اپنی حقیقی زندگی میں شعوری طور پر اپنی

سائیکی کی مخفی انفرادی صلاحیتوں کو سمجھنے اور ترقی دینے کی کوشش کرتا ہے۔ چوں کہ آرکی ٹائپل امکانات بے حد وسیع ہیں، اس لیے کوئی بھی فردیت کا عمل لازمانا کام ہوتا ہے، اس سب کو حاصل کرنے میں جو داخلی طور پر ممکن ہے۔ اہم بات یہ نہیں کہ وہ کتنا کامیاب ہوا، بلکہ یہ کہ وہ اپنی گہری صلاحیتوں میں کس قدر سچا ہے، یعنی آیا وہ محض اپنی انا مرکزیت اور نرگسی رجحانات کی پیروی کررہا ہے یا اجتماعی ثقافتی کردار کے ساتھ خود کو متشخص کررہا ہے؟'' گویا صاف محسوس ہوتا ہے کہ اچیبے انفرادیت کے اسی تصور کی توثیق کر رہے ہیں جو ایک یورپی ماہر نفسیات نے پیش کیا۔ وہ اس کے لیے اپنی اساطیر سے ضرور مدد لیتے ہیں (ژونگ نے بھی اساطیر ہی پر انحصار کیا)، مگر تعبیر کا طریقہ یورپی ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ مابعد نوآبادیاتی فکر یورپی معیارات سے مبارزت طلبی کے علی الرغم مقامی تصورات کو آفاقی / یورپی تصورات کے ہم پلہ ثابت کرنے سے گریز اختیار نہیں کرسکتی؟ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں بعض مقامات ایسے آتے ہیں جہاں مغرب محبوب بھی ہوتا ہے اور رقیب بھی؛ اس سے لاگ، لگاؤ اور رشک کے متنوع جذبات وابستہ ہوتے ہیں۔

چنوا اچیبے، یورپی استعمار کے مقابلے میں اگبو کی انفرادیت اجاگر کرنے کے لیے ایک اور نیم تاریخی قصے کا سہارا لیتے ہیں۔

> میں نے سنا اوگڈی کے پڑوسی قصبات میں سے ایک قصبہ کافی عرصہ پہلے ہجرت کرکے آیا۔ اوگڈی سے درخواست کی کہ اسے وہاں آباد ہونے کی اجازت دی جائے۔ ان دنوں کافی زمین تھی، اس لیے انھیں خوش آمدید کہا گیا۔ ان لوگوں نے دوسری درخواست کی جو زیادہ حیران کن تھی: انھیں بتایا جائے کہ اوگڈی کے خداؤں کی پوجا کیسے کی جاتی ہے؟ (ان کے اپنے خداؤں کے ساتھ کیا ہوا؟) اوگڈی کے لوگ پہلے حیران ہوئے۔ بالآخر فیصلہ ہوا کہ ایک آدمی جو آپ سے خدا طلب کرتا ہے، اس کی الم ناک کہانی ہوگی جس کی چھان بین مناسب نہیں۔ پس انھیں اوگڈی کے دو خدا دے دیے گئے۔ اودو اور اگ وگ وو۔ بس ایک شرط کے ساتھ کہ اودو کو اودو کا بیٹا اور اگ وگ وو کو اس کی بیٹی کے طور پر مخاطب کیا جائے تاکہ کوئی الجھن پیدا نہ ہو۔

اچیبے اس کہانی سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے ''کہ اگبو لوگوں نے اپنے مذہبی اعتقادات مسلط کرنے کی کوشش نہیں کی، حالاں کہ اس کی درخواست کی گئی۔'' یہاں اچیبے ایک نئی قسم کی استعماریت کا تصور متعارف کرواتے ہیں: مذہبی استعماریت ۔نیز اس بات کو اگبو لوگوں کی انفرادیت اور امتیاز کے طور پر خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں کہ ''اگبو لوگ مذہبی استعماریت کی نفسیات کا کوئی تصور نہیں رکھتے تھے۔'' مذہبی استعماریت کے ذریعے یورپی استعمار کاروں کی طرف طعن آمیز اشارہ ہے ۔وطن اور جلا وطنی میں انگریزوں کی مذہبی استعماریت کا زیادہ بیان نہیں، مگر بکھرتی دنیا میں اسے تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔مذکورہ بالا نیم تاریخی قصے کے مقابل بکھرتی دنیا سے یہ اقتباس دیکھیے:

> مسٹر براؤن نے کہا: ''کوئی دیوتا نہیں...تم لکڑی کے ایک ٹکڑے کو تراشتے ہو....جس طرح وہ پڑا ہے۔'' (اس نے لکڑی کی کڑیوں کی طرف اشارہ کیا جس کے ساتھ آکونا خاندان کا تراشا ہوا '' آئی کنگا'' لٹک رہا تھا) ''تم اسے دیوتا کہتے ہو۔لیکن اس کے باوجود یہ لکڑی کا ایک ٹکڑا ہی ہے۔''
>
> آکونا بولا: ''ہاں ۔بلاشبہ یہ لکڑی کا ایک ٹکڑا ہی ہے ،لیکن وہ درخت جس سے یہ نکلا ہے،اسے چک وو نے ہی دیگر دیوتاؤں کی مانند تخلیق کیا تھا،لیکن اس نے انھیں اپنے پیغام بروں کی حیثیت سے بنایا تھا تا کہ ہم ان کی وساطت سے اس تک پہنچ سکیں۔اب اپنی مثال لے لو۔تم اپنے گرجا کے سربراہ اعلیٰ ہو۔''

مندرجہ بالا قصے اور ناول کے اس مختصر اقتباس کے تقابل سے معلوم ہوتا ہے کہ پس ماندہ، غریب افریقی دوسروں کو اپنے خدا دیتے ہوئے یہ احتیاط برتتے تھے کہ کہیں ان کے خداؤں کو کسی المناک صورت سے دوچار لوگوں پر تسلط حاصل نہ ہو جائے ۔نیز چاہتے تھے کہ دونوں کے خداؤں کی انفرادیت اور فرق قائم رہے،مگر یورپیوں نے انھی غریب افریقیوں کے دیوتاؤں کو برا بھلا کہا اور ان کے اندر گناہ گار ہونے کا احساس پیدا کیا ۔اس سارے عمل میں حد درجہ کی مضحکہ خیزی یہ تھی کہ افریقیوں کے گناہ گار ہونے کا احساس انھی کی دیوتاؤں رخداؤں کے ذریعے پیدا کیا گیا۔یہاں عیسائی مشنریوں کی اپنے عقائد کے سلسلے میں نیک نیتی سے بحث نہیں،بس یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ عیسائی مشنری ،اسی استعماری نظام کے افریقا میں نفاذ کی کوششوں کا ساتھ دے

رہے تھے، جس نے افریقا کو نئی تعلیم، نیا آئین اور نئی حکومت دی۔ تبدیلی مذہب کی مساعی سیاسی و معاشی استعماریت کے ہم رکاب چلی اور اسی وجہ سے تبدیلی مذہب بھی ایک قسم کی استعماریت میں بدل گئی۔ یہاں بین السطور اچیبے یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ حقیقت میں مہذب کون؟ دوسروں کی انفرادیت کا تحفظ کرنے والے یا اسے ملیامیٹ کرنے والے؟ نیز اچیبے اس طرف توجہ بھی دلاتے ہیں کہ افریقی کیوں کر غلام بنے۔ دوسروں کی انفرادیت کے تحفظ کا جذبہ انھیں ایک قسم کی انفعالیت سے ہم کنار کرتا تھا؛ ہر چند یہ انفعالیت انھیں دوسروں پر تسلط کی خواہش سے آزاد رکھتی تھی، مگر زیرِ تسلط آنے کا سامان بھی کرتی تھی۔

چنوا اچیبے نے اپنی افریقی شناخت کی بازیافت کے باقاعدہ آغاز کا سلسلہ یونیورسٹی کے ان دنوں (۱۹۵۲) سے جوڑا ہے جب ان کے ایک ہم جماعت نے جوائس کیری کے ناول مسٹر جونسن کے سلسلے میں کہا کہ وہ اس ناول کے صرف اس حصے سے لطف اندوز ہوا جب نائیجیریائی ہیرو مسٹر جونسن اپنے برطانوی آقا مسٹر رڈبک کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اترا۔ انگریزی کے استاد یہ طنزیہ رائے سن کر سکتے میں آ گئے تھے۔ اس لیے کہ اس ناول کو ٹائم میگزین نے اپنی ۲۰/اکتوبر ۱۹۵۲ کی اشاعت میں افریقا سے متعلق لکھا گیا بہترین ناول قرار دیا تھا اور پورے یورپ میں اس کی دھوم تھی۔ اچیبے نے اسے یورپ کے ام البلاد کی کینن سازی کے خلاف ایک تاریخی بغاوت کا نام دیا ہے۔ وہ ایک افریقی طالب علم کی کسی ادبی متن سے متعلق ایک تنقیدی رائے نہیں، ایک واضح، پُرزور انکار تھا، اس بات کے خلاف کہ افریقا سے متعلق ایک آئرشی برطانوی مصنف کے ناول کو غیر افریقی لوگ بہترین کیوں کر قرار دے سکتے ہیں۔ یہ انکار ناول کی ہیئت اور اس کی بیانیاتی عظمت کا نہیں تھا، اس کے موضوع سے متعلق دعوے کا تھا۔ اچیبے اور ان کے ہم وطن اپنے انگریزی نصابات میں شیکسپیئر، ملٹن، ڈیفو، سوئفٹ، ورڈز ورتھ، کالرج، کیٹس، ٹمنی سن، ہاؤس مین، ایلیٹ، فراسٹ، جوائس، ہیمنگوے اور کونارڈ سے متعارف ہو چکے تھے، مگر جوائس کیری کے مسٹر جونسن اور اس سے متعلق یورپی تنقیدی دعووں نے مزاحمت پر آمادہ کر دیا تھا۔ آخر انگریز و امریکی مصنفین کے شعری و فکشنی متون کی بجائے، ایک آئرشی برطانوی مصنف کے ناول کے خلاف بغاوت و مزاحمت کیوں ہوئی؟ یہ سوال نہ صرف اچیبے کو بلکہ عمومی طور پر مابعد نو آبادیاتی فکر کو سمجھنے میں بھی اہم حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ تمام نو آبادیاتی ممالک میں انگریزی نظامِ تعلیم کے

ساتھ ہی انیسویں و بیسویں صدی کے ممتاز مغربی تخلیق کار متعارف ہوئے۔ڈارے میں شیکسپیئر،شاعری میں ملٹن،کالرج،ورڈزورتھ،ایلیٹ وغیرہ،فکشن میں لارنس ، جوائس،ہمنگوے وغیرہ۔ان سب کو شوق سے پڑھا گیا،ان کی تقلید بھی کی گئی۔خود اچیبے کہتے ہیں کہ انھوں نے انگریزی فکشن نگاروں ہی سے متاثر ہوکر انگریزی میں لکھنا شروع کیا۔ان کے خلاف ردِعمل(جو کبھی شدید نہیں ہوا) اس وقت ہوا،جب یہ احساس عام ہوا کہ انھیں ادب کے آفاقی کینن کی صورت پیش کیا گیا تھا اور ان کے ادبی معیارات مقامی ادبی معیارات سے نہ صرف متصادم تھے، بلکہ انھیں انتہائی خاموشی کے ساتھ تہ وبالا کرنے کا ایک داخلی میلان رکھتے تھے۔مگر جوائس کیری کے خلاف فی الفور اور شدید ردِّعمل اس لیے ہوا کہ وہ افریقا سے متعلق اس سٹیریو ٹائپ روایت کا پروردہ تھا جسے اس نے سنڈے سکول،رسائل، سفرناموں،اور برطانوی معاشرت میں انیسویں صدی کے آخر تک رائج خیالات سے سیکھا تھا۔اچیبے زور دے کر کہتے ہیں کہ ایک مصنف کے طور پر اسے اس روایت کو عبور کرنا چاہیے تھا اور اپنی نظر بروے کار لانی چاہیے تھی۔کیری ایک مصنف کے طور پر ناکام نہیں تھا،مگر افریقا سے متعلق مصنف کی حیثیت میں انتہائی متنازع تھا۔بہ ہر کیف جوائس کیری نے چنوا اچیبے کے اندر ایک بھونچال سا پیدا کر دیا۔یہ بھونچال ،ایک تخلیق کار کی بیداری کا نہیں تھا کہ اچیبے اس سے قبل ہی کہانی لکھنے کی طرف مائل تھا،تاہم اپنے قومی وثقافتی وجود کی رمزوں کی طرف متوجہ ہونے کی زبردست تحریک ثابت ہوا۔اچیبے اس واقعے کو یاد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس [مسٹر جونسن] نے میری آنکھیں کھول دیں اور میں اس حقیقت سے آگاہ ہوا کہ میرا گھر حملے کی زد میں ہے اور میرا گھر محض ایک مکان یا قصبہ نہیں تھا، بلکہ ان سب سے بڑھ کر ایک بیدار ہوتی کہانی تھی،جس کی فضا میں میرے اپنے وجود نے پہلی مرتبہ اپنے حصوں ،جزوں کو ایک کل میں اور معنی میں مجتمع کرنا شروع کیا تھا۔یہ وہ کہانی تھی جس سے میں اس لمحے آگاہ ہونے لگا تھا،جب میں لاری سے اترا تھا جو مجھے اوگڈی میں اپنے باپ کے مکان پر لائی تھی۔

اسی بحث کے دوران میں چنوا اچیبے کچھ بنیادی ادبی سوالات بھی اٹھاتے ہیں۔واضح رہے کہ ان تمام سوالات کا تناظر نوآبادیات ہے۔کوئی ادیب عظیم کیوں کر ہوتا ہے؟اچیبے یہ سوال

ہیمنڈ اور جیبلو کی اس رائے کے سلسلے میں اٹھاتا ہے کہ افریقا سے متعلق لکھنے والے کونارڈ، کیری، گرین اور ایلزپتھ ہکسلے بڑے لکھنے والے ہیں۔اچیبے کو اس رائے پر حیرت بھی ہے کہ ہیمنڈ اور جیبلو نے افریقا سے متعلق یورپیوں کی سیکڑوں کتابوں کے مطالعے کے بعد The Africa That Never Was کے عنوان سے کتاب لکھی اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان میں افریقا کا سٹیریوٹائپ تصور پیش کیا گیا ہے۔اچیبے نے ان مصنفین کی یہ رائے بھی درج کی ہے:''[افریقا سے متعلق اکثر کتابوں میں] افریقی اطوار،اداروں اور کرداروں پر نہ صرف نکتہ چینی کی گئی ہے بلکہ انھیں انسانی خصوصیات سے محروم بھی دکھایا گیا ہے۔غلاموں کی تجارت سے وابستہ مفاد نے تخفیفی ادب پیدا کیا اور چوں کہ غلاموں کی تجارت پر تنقید کی جا رہی تھی،اس لیے افریقیوں سے متعلق انتہائی حقارت آمیز تحریریں اس [تجارت] کے ادبی حمایتیوں کی طرف سے سامنے آئیں۔''لیکن یہی مصنفین اپنی کتاب کے ابتدائیے میں افریقا سے متعلق جدید یورپی لکھنے والوں (کونارڈ، کیری، گرین اور ہکسلے) کو بڑے قرار دیتے ہیں۔کیوں کہ'' ان میں سے ہر ایک کا بے خطا منفرد اسلوب ہے جس کے ذریعے وہ ادبی رسمیات کو کام میں لاتے ہیں...نیز وہ افریقا سے متعلق رائج کلیشوں کے سوا باتیں کہتے ہیں۔اس سب کو عمدگی سے پیش کرنے کی صلاحیت مستزاد ہے۔''چنوا کے لیے اس رائے کو تسلیم کرنا ممکن نہیں۔اس لیے کہ انھوں نے افریقا سے متعلق سٹیریو ٹائپ تصورات اور کلیشوں کو پیش کیا ہے اور اس ضمن میں ہیمنڈ اور جیبلو نے ڈنڈی ماری ہے۔اچیبے کی جچی تلی رائے ہے کہ جب کسی لکھنے والے کی فنکارانہ بصیرت سٹیریوٹائپ تصورات اور بغض کو راہ دیتی ہے تو برا ادب سامنے آتا ہے اور اس قسم کا ادب اس وقت دوگنا مکروہ ہوتا ہے جب اسے تفاخر کے ساتھ کسی قوم کے سامنے اس کی کہانی بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔بلاشبہ افریقا کے جدید یورپی مصنفین پر اچیبے کی تنقید اخلاقی ہے،مگر اسے وہ ادبی تنقید میں بدلنے کی سعی کرتے ہیں۔مثلاً جدید مغربی تنقید کا ایک بنیادی اصول یہ ہے کہ تخلیق کار کلیشوں سے آزادی حاصل کرے؛دنیا کو دوسروں کی بجائے،اپنی اور انفرادی نظر سے دیکھے،مگر مذکورہ مصنفین نے خود اپنے تنقیدی اصولوں کی پیروی نہیں کی،انھوں نے افریقا کے لوگوں کو اسی طرح انسانی مرتبے سے کم تر بنا کر پیش کیا جس طرح انھوں نے یورپی زبانوں میں پڑھا اور سنا۔یہی بات ان ادبا کی عظمت میں حائل ہے۔

اچھے کو اس حقیقت سے انکار نہیں کہ فکشن کی ایک غیر معمولی بیانیاتی طاقت ہے۔ چوں کہ یہ طاقت ہے، اس لیے اسے کسی بھی دوسری طاقت کی طرح بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ ''بالآخر میں نے سمجھنا شروع کیا۔ ایک ایسی شے ہے جسے بیانیے پر مطلق طاقت و اختیار کہنا چاہیے۔ جو لوگ اپنے لیے یہ اختیار حاصل کر لیتے ہیں، وہ دوسروں کے بارے میں جہاں اور جس طرح چاہیں دل نشیں کہانیاں تیار کر لیتے ہیں۔ جس طرح بدعنوان آمریتوں میں ہوتا ہے جس میں دوسروں پر حسب ضرورت طاقت استعمال کر کے کچھ بھی کیا جا سکتا ہے؛ احتجاجی ہجوم جمع جا سکتے ہیں۔ نائیجیریا میں انھیں کرائے کے ہجوم کہتے ہیں۔ کیا جوائس کیری نے کونارڈ کا ہجوم کرائے پر لیا؟'' اس ضمن میں بحث طلب نکتہ یہ ہے کہ کیا فکشن کی بیانیہ طاقت خود کسی قدر کی حامل ہے کہ نہیں؟ نیز آیا ادبی رسمیات یا ادبی ہیئتوں میں انسانی اقدار ہوتی ہیں کہ نہیں؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ بیانیہ میں طاقت ہے، قدر نہیں۔ بیانیہ، اپنی اصل میں ایک تدبیر، اسلوب اور طور ہے، جب کہ قدر کا تعلق بیانیے کے موضوع سے ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ بیانیہ خود کسی خاص موضوع سے کوئی ناگزیر تعلق نہیں رکھتا۔ چناں چہ یہ امکان رہتا ہے کہ بیانیے کی طاقت کو کسی قدر کے استحکام یا پامالی کے لیے بروئے کار لایا جا سکے۔ (فی الوقت اقدار کے اضافی ہونے سے بحث نہیں)۔ جب کونارڈ قلب ظلمات میں افریقی لوگوں کا ایک ذلت آمیز تصور پیش کرتے ہیں تو وہ بیانیہ کی طاقت کو افریقی شناخت کے انہدام کا ذریعہ بناتے ہیں۔ اس سے ہمیں ایک بات کو سمجھنے میں مدد ضرور ملتی ہے کہ فکشن نگار بیانیے کی طاقت اور موضوع/قدر میں سے ایک کو زیادہ اہمیت ضرور دیتا ہے۔ جب بیانیے کی طاقت مقدم ہوگی تو لازماً یہ طاقت کی ان حقیقی یا طاقت کی آرزومند صورتوں کی حلیف بنے گی جو فکشن نگار کے زمانے میں، اس کی ثقافت میں کارفرما ہوں گی۔ فکشن اور زندگی کا یہ ایسا تعلق ہے جسے عام طور پر نظر انداز کیا گیا ہے۔ خود اردو فکشن میں اس امر کی کئی مثالیں ہیں۔ مثلاً نذیر احمد کے ناول انیسویں صدی کے آخر کی 'یورپی طرز پر اصلاح معاشرت کے ڈسکورس' کی صورت رونما ہونے والی طاقت کے حلیف بنتے ہیں۔

اچھے کے یہاں یورپ کے خلاف مزاحمت ضرور موجود ہے مگر وہ جگہ جگہ افریقا/یورپ کی ثنویت سے دامن چھڑانے کی سعی بھی کرتے ہیں۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں ہمیں نقادوں کا ایک گروہ ایسا ملتا ہے جو یورپ/افریقا یا یورپ/ایشیا کی ثنویت کا شدت سے قائل ہے۔ اس کی

نظر میں ہر یورپی مصنف، یورپی استعماریت کا حلیف ہے، جس کا صاف مطلب ہے کہ یورپی ادیب اپنی اوّل و آخر شناخت اپنے نسلی، لسانی، تاریخی سیاق میں کرتا ہے، یا اس کا تخلیقی ضمیر عام انسانی امنگوں، صورتِ حال کے بجائے اپنی ریاست کی سیاسی پالیسیوں کا تابع فرمان ہوتا ہے۔ نیز شعوی فکر ہر یورپی مظہر کی تفہیم افریقی رایشیائی مظہر کی نقیض کے طور پر کرتی ہے۔ یورپ اگر روشن خیالی کا نمائندہ ہے تو ایشیا رافریقا عقل دشمن اور توہم پرست ہے۔ چناں چہ یہ شعوی فکر، روشن خیالی اور جدیدیت کو خالص مغربی ثقافتی مظاہر قرار دے کر نہ صرف مسترد کرے گی، بلکہ ایشیائی رافریقی ثقافت میں ان کے متبادل کے طور پر ایسی مثالیں ڈھونڈے گی جو ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی مزاج کی حامل ہوں گی اور روشن خیالی و جدیدیت کی نقیض ہوں گی۔ اس طور شعوی فکر خود اپنے منشا یعنی ردِ نوآبادیاتی مقصد کے برعکس درپردہ نوآبادیاتی ایجنڈے کی تکمیل کرے گی۔ اس امر کا احساس چنوا اچیبے کے یہاں موجود ہے، اس لیے وہ اپنے خطبات میں یورپ بہ مقابلہ افریقا کا حتمی زمرۂ فکر قائم نہیں ہونے دیتے۔ وہ اس مئوقف کے حامی ہیں کہ محض یورپی ادیب ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ جب بھی افریقا سے متعلق لکھے گا تو اسی سٹیریو ٹائپ کا شکار ہوگا جسے استعماری فکر نے تشکیل دیا۔ وہ ایک تخلیق کار کے سلسلے میں یقین رکھتے ہیں کہ وہ ایک مئوقف کا حامل ہوگا۔ وہ ڈیلن ٹامس کے اس قول کے حامی ہیں کہ ''ایک فن کار بس ایک مئوقف اختیار کر سکتا ہے: وہ راست باز اور کھرا ہو'' یہ مئوقف ہی اسے اپنی نسلی، لسانی، قومی، ثقافتی شناخت سے بالاتر ہونے اور ایک انسانی شناخت قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔ عملاً یہ مئوقف اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کوئی تخلیق کار اپنے ماضی کے اثرات کے سلسلے میں تنقیدی آگاہی اور ان سے بلند ہونے کی صلاحیت کا مظاہرہ نہ کرے؛ وہ اصل اور سٹیریو ٹائپ میں امتیاز قائم نہ کر لے۔ اچیبے اس ضمن میں ایف جے پیڈلر (جو ممتاز برطانوی بیوروکریٹ تھے اور افریقا میں مقیم رہے) کی کتاب *West Africa* (۱۹۵۱) کی مثال دیتے ہیں جس میں اس گم راہ کن بات سے انکار کیا گیا ہے کہ افریقی اپنے لیے بیویاں خریدتے ہیں۔ پیڈلر کی یہ بات بڑی حد تک جوائس کیری کے ناول میں درج اس واقعے کے رد میں لکھی گئی ہے جس میں ہیرو جونسن اپنے لیے ایک مقامی لڑکی باموخریدتا ہے۔ پیڈلر یہ بھی کہتا ہے کہ افریقیوں کو اپنی کہانیاں خود لکھنی چاہییں۔ اچیبے اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اموس طوطولا کے ناول *The Palm-wine Drinked* (۱۹۵۲) پر

ڈیلن تھامس اور ایلزبتھ ہکسلے کے ردّ اعمال کا مطالعہ پیش کرتے ہیں۔ ویلش مصنف نے اس ناول کو '' شستہ، راست، مضبوط، بانکا، خالص اور پر لطف'' قرار دیا جب کہ انگریز مصنفہ نے اسی ناول کو نہ صرف ایک لوک کہانی کہا جس میں بے ڈھنگی، مسخ شدہ شاعری کی بھرمار ہے، بلکہ اس کی بنیاد پر افریقی ادب سے متعلق ایک عمومی نتیجہ بھی اخذ کر لیا کہ اصل افریقی ادب کبھی دل چسپ، اعلیٰ یا سنجیدہ نہیں ہوا، اسی لیے یہ شاید ہی کبھی عظمت حاصل کر سکے۔ یہ ایک لطفِ مزاح کے ساتھ خوف، اذیت اور بزدلی کی گہرائیوں کو کھوجتا رہے گا۔ ایک ہی ناول سے متعلق دو یورپیوں کی متضاد آرا کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ ایک مصنف نے کھرا مئوقف اختیار کیا، جب کہ دوسری مصنفہ نے اپنے تخلیقی ضمیر کو اپنی ریاست کی استعماری پالیسی کا وفادار بنایا۔ تنقیدی محاورے میں وہ اپنے ماضی کے اثرات کے سلسلے میں تنقیدی آگاہی اور بالیدگی کا مظاہرہ نہ کر سکیں۔

اچیبے نے اسی ضمن میں لندن میں مقیم کچھ افریقی طلبا کے طوطولا کے ایک دوسرے ناول *My Life in the Bush of Ghost* (۱۹۵۴) پر ردّ عمل کا ذکر بھی کیا ہے۔ ان طلبا نے ویسٹ افریقا نامی رسالے میں رائے دی کہ افریقی مصنفین خراب انگریزی میں لوک کہانیاں پیش کر رہے ہیں۔ ان میں سے اکثر نے اس ناول کو پڑھا تک نہیں تھا۔ اچیبے انھیں 'جڑوں سے اکھڑے لوگوں کی نفسیات' کا حامل قرار دیتے ہیں۔ اس قسم کے لوگوں میں نہ صرف اپنی ثقافتی شناخت کے سلسلے میں نا قابلِ فہم ندامت پائی جاتی ہے بلکہ بہ قول اچیبے ان میں عزتِ نفس باقی نہیں رہتی۔ وہ خود کو یورپی نظر، معیار و ذوق سے دیکھتے، کم تر پاتے اور شرمندہ ہوتے ہیں۔ ان لوگوں میں ان تمام علامتوں کے سلسلے میں ندامت و حقارت کے ملے جلے جذبات پائے جاتے ہیں جو انھیں ان کا ماضی یاد دلائیں۔ ایک حد تک یہ لوگ بھی ثنوی فکر کے اسیر ہوتے ہیں۔ وہ ہر مقامی شے، مظہر کو، یورپی شے و مظہر کے مقابلے میں کم تر خیال کرتے ہیں۔ وہ یورپ و افریقا کے ثنوی مخالف جوڑے سے اپنے ذہن کو آزاد نہیں کر سکتے، اس لیے اپنی افریقی ثقافتی شناخت کا تصور اس اساطیری مظہر کے طور پر کرتے ہیں جسے عقلیت پسند یورپ وحشیانہ عہد کی یادگار قرار دیتا ہے۔ چناں چہ قبل نو آبادیاتی عہد کی افریقی کہانیوں کو دورِ وحشت کی پیداوار سمجھ کر ان سے حقارت آمیز گریز اختیار کرتے ہیں۔ اچیبے اسی ضمن میں وی ایس نائپال کا ذکر بھی کرتے

ہیں۔نائپال کو ہندوستان میں پسماندگی اور غلاظت ہی نظر آتی ہیں اور وہ اپنے آبائی وطن ٹرینیڈاڈ سے متعلق بے دھڑک کہتے ہیں کہ "میں بندر (جو جمہور کے لیے ایک محبت بھرا لفظ ہے) کو کتاب پڑھتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔اب میری کتابیں ٹرینیڈاڈ میں نہیں پڑھی جاتیں۔یہ لوگ محض جسمانی زندگی بسر کرتے ہیں جو میرے لیے نفرت انگیز ہے۔" نائپال نے افریقا سے متعلق بھی ایک ناول A Bend in the River کے نام سے لکھا ہے۔اچیبے کے نزدیک یہ ناول افریقیوں کے بارے میں ضرور ہے،افریقیوں کے لیے نہیں ہے۔اس ضمن میں وہ طوطولا اور اچیبے کی صف میں نہیں،جوائس کیری،کونارڈ اور ایلزبتھ ہکسلے کی صف میں کھڑا ہے۔ہر چند اچیبے کے خیال میں مقامی آدمی ہی بہتر طور پر مقامی کہانی لکھ سکتا ہے،مگر ضروری نہیں کہ ہر مقامی مصنف استعماری کہانیوں کی جوابی کہانی لکھ سکے۔بالکل ایسے ہی جیسے ہر یورپی مصنف ضروری نہیں کہ افریقا سے متعلق یورپی سٹیریوٹائپ کا شکار ہو۔اچیبے ایک مرتبہ پھر اس بات پر زور دیتے ہیں کہ روایت اخذ کی جاتی ہے؛یہ محض نسلی،لسانی،ثقافتی تعلق سے از خود حاصل نہیں ہوتی۔اچیبے نے اسی ضمن میں آر کے نارائن کا ذکر بھی کیا ہے جنھیں ہندوستان میں سیکڑوں نئی کہانیاں نظر آتی ہیں،جب کہ نائپال کو سیکڑوں غدر۔دونوں کا فرق،دونوں کے اخذِ روایت اور موقف کا ہے۔نیز آر کے نارائن شوی فکر سے آزاد ہے،اس لیے اسے ہندوستان میں وہ کہانیاں نظر آتی ہیں جو ہندوستان ہی میں جنم لے سکتی ہیں،جب کہ نائپال ہندوستان کا تصور یورپی استعمار کی تشکیلات کی رو سے کرتا ہے۔

وطن اور جلا وطنی میں اچیبے جس بحث کی طرف بار بار رجوع کرتے ہیں،وہ یہ ہے :'آدمی کہانی کہنے والا جانور ہے'۔آدمی سفید فام ہو یا سیاہ فام،کہانی اس کے ثقافتی وجود کے اثبات و شناخت کا اہم ترین اور شاید مستند ذریعہ ہے۔یہ درست ہے کہ آدمی کی شناخت کے اس فریضے کی مدد سے اچیبے اپنے کہانی کار ہونے کی جبلت کی تشریح کرتے ہیں،مگر یہ بات بھی اتنی ہی درست ہے کہ ان کے کہانی کار ہونے کی جبلت ان کے نو آبادیاتی ماضی میں جڑیں رکھتی ہے۔یہ محض ایک شخص کی جبلت نہیں،ایک افریقی شخص کی جبلت ہے۔اسی لیے اچیبے یہ تسلیم کرنے کو تیار نظر نہیں آتے کہ کہانی 'معصوم' ہوتی ہے۔اس کا لازماً تاریخی و ثقافتی کردار ہوتا ہے۔لکھتے ہیں:"اگرچہ فکشن افسانوی ہوتا ہے،مگر یہ سچا یا باطل بھی ہوسکتا ہے،خبر کے سچے یا

جھوٹے ہونے کے مفہوم میں نہیں، بلکہ اپنی بے غرضی، منشا اور سالمیت و راست بازی کے ضمن میں۔" دوسرے لفظوں میں وہ آدمی کو محض کہانی کہنے والا جانور نہیں، ایک ذمہ دار جانور قرار دیتے ہیں۔ ہر کہانی، اپنی رسمیات سے لے کر کرداروں، واقعات کی ترجمانی تک اپنے ثقافتی پس منظر میں جڑیں رکھتی ہے، مگر کہانی کار کو آگاہ ہونا چاہیے کہ اس کی کہانی کہاں کس ثقافتی سٹیریو ٹائپ کی ترجمانی کر رہی ہے اور کہاں ایک بے غرضانہ مؤقف اختیار کر رہی ہے؟ اچیبے کے یہاں بے غرضانہ مؤقف سے مراد ایک ایسی نظر ہے جو سچ اور تشکیل میں فرق کر سکے اور کسی تشکیل کی اندھی ترجمانی سے گریز کرے۔ وہ اکثر سیدھی سادی بات کہتے ہیں۔ مثلاً جون لاک (جو ایک انگریز کپتان تھے) کی مثال دیتے ہیں جس نے ۱۵۶۱ میں جنوبی افریقا سے متعلق اپنے سفرنامے میں نیگرو لوگوں کے بارے میں لکھا کہ "یہ ایسے لوگ ہیں جو وحشیوں کی طرح رہتے ہیں؛ خدا، آئین اور مذہب میں یقین نہیں رکھتے... جن کی عورتیں سب کی سانجھی ہیں کیوں کہ وہ شادی نہیں کرتے اور نہ ہی عصمتِ نسواں کو مانتے ہیں۔" اچیبے اس رائے کو افریقا کا سچ نہیں، ایک ایسی تشکیل / روایت کہتے ہیں جس کی پیروی یورپ کے اکثر لکھنے والوں نے کی۔ سولھویں صدی سے بیسویں صدی کے نصف تک اس تشکیل کو افریقا کا سچ بنا کر پیش کرنے کا سبب کیا تھا؟ اچیبے کے نزدیک، یہ سبب ان تمام اقدامات کو جواز فراہم کرنا تھا، جو سفید فام لوگوں نے افریقیوں کو غلام بنانے سے لے کر ان کی زمینوں پر قابض ہونے کے سلسلے میں کیے۔ یورپی استعماری ذہنیت کا ساتھ یورپی تخیل نے دیا۔ غلام بنانا، ایک قبیح عمل تھا؛ اس کی قباحت کا احساس کہیں نہ کہیں ان استعمار کاروں کو بھی تھا اور ان کے ضمیر پر بوجھ پڑتا تھا۔ کہانی کاروں نے افریقیوں کو وحشی، مذہب، اخلاق و تہذیب سے عاری قرار دے کر اپنے سیاسی و انتظامی زعما کو ضمیر کے بوجھ سے آزاد کیا۔ آخر ایک وحشی کو غلام نہ بنایا جائے تو کیا کیا جائے!

کہانی کا جواب کہانی ہے۔ اچیبے کے اس خیال کے ضمن میں غالب کا ایک فارسی شعر یاد آتا ہے:

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست
خود سخن از کفر و ایمان می رود

کفر و ایماں جیسی دو متضاد چیزیں اپنی اصل میں باتوں ہی میں پائی جاتی ہیں اور خود باتیں

بھی کفر و ایماں کو ثابت کرنے کے لیے کی جاتی ہیں۔ گویا کفر و ایمان کی، استعمار اور ردِ استعمار کی ساری جنگ سخن رکہانی میں لڑی جاتی ہے۔ کفر/استعمار نے سٹیریو ٹائپ پر مبنی بیانیے گھڑے، ان کے ردّ میں مقامی باشندوں/ایمان نے بیانیے وضع کیے۔ اسے اچھے کہانیوں کا توازن بھی کہتے ہیں۔

جس زمانے میں ایلزبتھ ہکسلے اپنی کتاب White Man's Country شائع کر رہی تھیں، انھی دنوں، لندن سکول آف اکنامکس و پولیٹیکل سائنس کے ممتاز پروفیسر برونسلا میلنوسکی کے شاگرد جومو کینیاتا اپنے ہم وطن گیکیوا لوگوں سے متعلق اپنا مقالہ Facing Mout Kenya شائع کرنے کی تیاری کر رہا تھا۔ جومو کینیاتا نے اپنی کتاب میں گوروں اور کالوں کے تعلق سے ایک مختصر حکایت بہ عنوان 'جنگل کے شرفا' شامل کی، جو دراصل ایک سیاسی طنز ہے۔ یہ حکایت، ہکسلے کا جواب ہے۔ یہ حکایتِ دلپذیر سننے سے تعلق رکھتی ہے۔

> ایک آدمی نے اپنے دوست ہاتھی کو بارش میں بھیگتے دیکھا تو اسے اپنی جھونپڑی میں سونڈ دھرنے کی اجازت دے دی۔ ہاتھی نے آدمی کی منشا اور احتجاج کو بالائے طاق رکھتے ہوئے، رفتہ رفتہ اس چھوٹی سی جھونپڑی میں اپنے جسم کے باقی حصوں کو دھکیلنا اور آرام پہنچانا شروع کردیا، یہاں تک کہ ہاتھی جھونپڑی میں، آدمی اس سے باہر تھا۔ دونوں میں فساد کی خبر پاتے ہی جنگل کا بادشاہ آن پہنچا۔ اس نے فی الفور ایک شاہی کمیشن بٹھایا کہ آدمی کی شکایت کی تحقیق کرے۔ لیکن اس کمیشن میں عزت مآب ہاتھی کی کابینہ کے ارکان شامل تھے، جیسے جناب گینڈا، جناب بھینسا، اور عزت مآب روباہ کمیشن کی سربراہ تھیں۔ کمیشن ہاتھی اور آدمی دنوں سے ملا، مگر صرف ہاتھی کو گواہ پیش کرنے کی اجازت دی۔ یہ گواہ لگڑ بگا تھا۔ آدمی کی گواہی اس لیے نہ سنی گئی کہ اس نے خود کو متعلقہ حقائق کے بیان تک محدود نہیں رکھا تھا۔ کمیشن نے اپنا فیصلہ سنانے سے پہلے وقفہ کیا اور اس وقفے میں ہاتھی کی ضیافت میں شرکت کی۔ کمیشن نے فیصلہ دیا کہ آدمی کی جھونپڑی میں خالی جگہ موجود تھی اور ہاتھی جائز طور پر یہ خالی جگہ اپنے مصرف میں لایا؛ ہاتھی کا یہ عمل آخر لامر آدمی کے لیے اچھا تھا۔ کمیشن نے

آدمی کو اجازت مرحمت کی کہ وہ کوئی ایسی جگہ تلاش کرلے جو اس کے لیے زیادہ مفید ہو اور وہاں جھونپڑی تعمیر کرلے۔ اپنے طاقت ور پڑوسیوں کی دشمنی سے ڈر کر آدمی نے یہ فیصلہ قبول کرلیا۔

آدمی نے جو اگلی جھونپڑی بنائی، اسے جناب گینڈے نے ہتھیا لیا اور اس کی چھان بین کے لیے ایک اور شاہی کمیشن بٹھایا گیا۔ یہ سلسلہ جاری رہا، یہاں تک کہ جنگل کے تمام بڑے، آدمی کی بنائی ہوئی جھونپڑیوں میں بس گئے۔

بالآخر جب آدمی کو یقین ہو گیا کہ اسے جانوروں اور ان کے شاہی کمیشنوں سے انصاف نہیں ملے گا تو اس نے معاملات خود اپنے ہاتھوں میں لینے کا فیصلہ کیا۔ اس نے کہا: کوئی شے ایسی نہیں جو زمین کو چکلتی ہو اور اسے چھل چھانسے سے پھانسا نہ جاسکے یا دوسرے لفظوں میں آپ کسی کو ایک وقت میں بے وقوف بنا سکتے ہیں، ہمیشہ کے لیے نہیں۔ چناں چہ اس نے اپنی تدبیر پر عمل کرنا شروع کیا۔ اس نے ایک عظیم الشان جھونپڑی تعمیر کی۔ حسب توقع جنگل کے تمام جانور اس پر قبضے کی خاطر دوڑے۔ جب وہ لڑ رہے تھے تو آدمی نے جھونپڑی کو آگ لگا دی۔ جھونپڑی مع جنگل کے تمام شرفا کے خاکستر ہوگئی۔ تب آدمی یہ کہتے ہوئے اپنے گھر کی طرف چل پڑا کہ امن مہنگا ہے مگر اس کی قدر، لاگت سے کہیں بڑھ کر ہے۔ اس کے بعد وہ ہمیشہ خوش وخرم جیا۔

یہ حکایت نو آبادیاتی تاریخ اور اس کے سلسلے میں مقامی لوگوں کے ردعمل کی تمثیل بھی ہے۔ جومو کینیاتا کے پاس زندگی کا متنوع تجربہ تھا؛ وہ ایک معمولی گھریلو ملازم رہا، ایک گورے کا باورچی رہا، سٹور کلرک رہا؛ اور ایک ممتاز یورپی ادارے میں ایک نامور ماہر بشریات کا طالب علم رہا اور ایک پر جوش قوم پرست بنا؛ جیل کاٹی اور سفید فاموں کے مظالم سہے۔ اس حکایت کے ذریعے اس نے نہ صرف افریقی استعمار زدگی کا بیانیہ وضع کیا بلکہ استعماریت سے عہد برا ہونے کا وژن بھی خلق کیا جو ایک پر تشدد تدبیر سے عبارت ہے۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ وہ ۱۹۶۳ میں نو آزاد ملک کینیا کا پہلا وزیر اعظم بنا۔ اچیبے اس کہانی کو سفید فاموں کی افریقا سے متعلق کہانیوں کے

مقابلے میں افریقیوں کی اپنے لیے ایک جوابی کہانی کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ (گو اچیبے اس طرح کے تشدد میں یقین رکھتے محسوس نہیں ہوتے جو مذکورہ طربیے میں موجود ہے)۔ یہ اور دوسری کہانیاں، اچیبے کے اس یقین کو مزید پختہ کرتی ہیں کہ نوآبادیاتی قبضے کو جائز ثابت کرنے کی خاطر گھڑی گئی کہانیوں کے اثر کو ٹھنڈانے کا حل مقامی کہانیاں ہی ہیں۔ مقامی کہانیاں اس مقامی وجود کو گویا بنانے کی کوشش ہیں، جنھیں یورپی بیانیوں میں خاموش رکھا گیا۔ اس عمل کو وہ کہانیوں کے ذریعے حساب چکانا (Balance of Stories) اور سلمان رشدی کے لفظوں میں The Empire Writes Back کہتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ ایک ضرب المثل کا حوالہ دیتے ہیں کہ جب تک شیر خود اپنے مورّخ پیدا نہیں کرتے، تب تک شکار کی کہانی، شکاریوں کی عظمت کے گن گاتی رہے گی۔ اچیبے کی اپنی کہانیاں اس ضرب المثل کی عملی تفسیر ہیں۔

اپنے مورّخ اور اپنے کہانی نویس پیدا کرنے کا عمل صرف اپنے گم شدہ اور مسخ شدہ ثقافتی وجود کی بازیافت نہیں، بلکہ اپنے ثقافتی ضمیر کی تشکیل نو ہے۔ دوسرے لفظوں میں جوابی کہانیاں، محض پرانی کہانیاں نہیں جنھیں انگریزی، فرانسیسی یا اپنی مقامی زبان میں لکھا گیا ہو۔ اگرچہ ایک حدتک اچیبے کے خیالات سے یہ گمان ضرور گزرتا ہے۔ اس کا سبب افریقی نوآبادیات ہے۔ برصغیر کے برعکس افریقا میں مقامی لوگوں کو غلام بنایا گیا، ان سے زمینیں ہتھیا کر، انھیں بے دخل کر کے وہاں گوروں کو بسایا گیا۔ نیز افریقا میں تعلیم، سیاست، شہری تنظیم کے وہ ادارے نہیں تھے جو انگریزوں کے آنے سے پہلے برصغیر میں موجود تھے۔ محمود ممدانی کے بہ قول نوآبادیاتی مورخوں نے دراصل دو حاشیے کھینچے تھے۔ ''ایک ظاہر اور دوسرا پوشیدہ۔ افریقا کو اس حاشیے پر رکھا گیا جو پوشیدہ تھا۔'' (اچھا مسلمان، برا مسلمان، ترجمہ سہیل ہاشمی، قمر آزاد ہاشمی، ص ۳۰)۔ محمود ممدانی ییل یونیورسٹی کے کرسٹوفر ملر کا حوالہ بھی دیتے ہیں جس کے مطابق یورپی تاریخوں میں افریقا کو ''ایک خالی اندھیرا'' لکھا گیا، کیوں کہ یہاں سے نہ تو عظیم تحریریں ملیں نہ قدیم و عظیم عمارات۔ اس کے لیے مصر و حبشہ کو افریقی شناخت کے بیانیے سے باہر رکھا گیا۔ بلاشبہ افریقا (مصر کے بغیر بھی) ایک حقیقی، زندہ مقامی ثقافت کا حامل تھا؛ اس کے پاس اپنی کہانیاں تھیں اور زندگی، سماج، خدا، کائنات سے متعلق سارا فلسفہ انھی میں مضمر تھا۔ سائنس و فلسفے کی روشن روایت کی بنا پر تفاخر پسند یورپ کے لیے یہ کہانیاں ''ایک خالی اندھیرا'' ہوں گی، مگر افریقیوں کے لیے ان میں وہ ساری روشن بصیرت

مضمر تھی جو اپنے طریقے سے زندگی بسر کرنے کے لیے درکار ہوتی ہے۔ لہٰذا اگر اچیبے کہانیوں کو
ردِ نوآبادیات کو مؤثر ہتھیار قرار دیتے ہیں تو وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ یہ کہانیاں خود پر مسلط کردہ
حاشیائی مقام کے خلاف احتجاج ہیں۔ جو ثقافت کہانیاں تخلیق کر سکتی اور ان میں اپنی حیات اجتماعی
کا وژن سمو سکتی اور اس وژن کو اپنی زندگی کی راہ نما بنا سکتی ہے، اس کے لیے ایک تاریک حاشیے کا
تصور پرلے درجے کی بدمذاقی ہے۔ بایں ہمہ نہ تو اچیبے نے، نہ دوسرے افریقی مصنفین نے قدیم
افریقی کہانیوں کا ان کی قدیمی ہیئت کے ساتھ احیا کیا؛ انھوں نے افریقا سے متعلق ناول لکھے اور
اپنے مضامین میں قدیم اساطیری و نیم تاریخی کہانیوں کی تعبیرِ نو کی۔ ان کے ناولوں کا موضوع
افریقا ہے؛ اس کی قبل نوآبادیاتی، نوآبادیاتی اور بعد از نوآبادیاتی تاریخ و ثقافت ہے۔ یہ ناول اکثر
ان لوگوں نے لکھے جو جلاوطن تھے۔

حقیقت یہ ہے کہ جلاوطنی سابق ایشیائی و افریقی نوآبادیاتی ممالک اور مغرب کے متعدد
ادیبوں کا مسئلہ ہے۔ اگرچہ نوآبادیاتی ملکوں اور یورپ کے ادیبوں کی جلاوطنی کے اسباب مختلف
ہیں، مگر ایک بات ان میں مشترک نظر آتی ہے کہ ان کا وطن ان کی تحریروں میں ایک قسم کی 'آرکی
رائٹنگ' کی صورت موجود ہے؛ گھر واپسی یعنی Home Coming کی آرزو سے ان کے تخیل
میں ایک الاؤ سا روشن رہتا ہے۔ وہ ایک اجنبی ملک کا آب و دانہ کھاتے ہیں، مگر ان کی روح کے
چاک پر اس مٹی سے نئی نئی صورتیں خلق ہوتی رہتی ہیں جہاں ان کی آنول نال گڑی ہوتی ہے۔
جدائی اور کھوئی ہوئی جنت کا احساس، جلاوطنی کا عمومی جذباتی تجربہ ہے۔ ظاہر ہے یہ تجربہ خود اپنے
وطن میں رہنے بسنے کے تجربے کی نقل ہے، نہ اس کے مماثل۔ وطن کے جنت ہونے کا ادراک
وطن میں نہیں جلاوطنی میں ہوتا ہے۔ لہٰذا جلاوطنی ایک ایسا تناظر ثابت ہوتی ہے جو وطن کا ایک نیا
معنی روشن کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جلاوطنی میں یادداشت کے ملبے سے، اگر ایک طرف
وطن کی نزول بازیافت ہوتی ہے، خاص طور پر وطن کے اس تصور کی جسے مسخ کیا گیا ہوتا ہے، تو
دوسری طرف ایک جنت نما وطن کے تصور کی تشکیل بھی ہوتی ہے۔ جلاوطن ادیب کا تخیل صرف
ماضی کے مانوس خطے ہی میں نہیں پہنچتا، ایک مثالی خطے کا منفرد تصور بھی تخلیق کرتا ہے۔ (تاہم یہ
بات ان ادیبوں پر صادق نہیں آتی جو اپنے چھوڑے ہوئے گھر کو استعمار کی نظر سے دیکھتے اور
اسے پس ماندہ، غیر ترقی یافتہ اور توہمات میں لپٹی ایک تلخ حقیقت کے طور پر دیکھتے ہیں)۔

جلا وطن ادیب اکثر زبانِ غیر میں اپنی کہانی لکھتے ہیں۔اس سے ان کے یہاں دوری اور قربت، اجنبیت اور مانوسیت ، کے متضاد احساسات پیدا ہوتے ہیں۔مگر یہی وہ تضاد اور پیرا ڈاکس ہے جس سے ان کا ادب اپنی خاص معنویت حاصل کرتا ہے۔تاہم چوں کہ یورپی اور ایشیائی وافریقی ادیبوں کے وطن رگھر کی تاریخ الگ الگ ہے،اس لیے انھوں نے اپنے وطن کی طرف واپسی کے تجربے کو اپنی تحریروں میں الگ طور پر پیش کیا ہے۔نو آبادیاتی ممالک کے جلا وطن ادیب ،اپنے وطن کا تصورنو آبادیاتی تجربے کے بغیر نہیں کرتے ؛وہ ایک طرف اس تجربے کو اپنے وطن کی جنت کے غارت کرنے کا سبب قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف یہی تجربہ انھیں اس جنت کی تخیلی بازیافت کی زبردست تحریک بھی دیتا ہے۔یہاں پہنچ کر ہم یہ سمجھنے کے قابل ہوجاتے ہیں کہ چنوا اچیبے نے آخر اپنے خطبات کا عنوان وطن اور جلا وطنی کیوں رکھا؟صرف اس لیے نہیں کہ وہ امریکا میں مقیم رہے ، بلکہ اس لیے بھی کہ انگریزی میں لکھنے،انگریزی ادبیات کی تدریس میں مشغول رہنے کی بنا پر انھوں نے ذات کی سطح پر بھی جلا وطنی کا تجربہ کیا۔اپنی کہانی کسی اور کی زبان میں لکھنا،خاص طور پر اس زبان میں جس کے ادیبوں کی ایک بڑی تعداد نے زخم بھی دیے ہوں، اپنے وطن سے ایک اور طرح کی جدائی اور کھوئے ہونے کا احساس پیدا کرتی ہے۔یہ گھر واپسی کی ایک ایسی اوڈیسی ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتی۔کیا کوئی ایسی جلا وطنی ہے جو وطن کی جنت کی یاد دل سے مٹا دے!

●○●○●○●

دانش ور کے اظہارات: ایڈورڈ سعید کے خطبات

دانش ور کے اظہارات، ایڈورڈ ڈبلیوسعید کے خطبات کا مجموعہ ہے۔انھیں ۱۹۹۳ میں بی بی سی ریڈیو پر ریتھ خطبات کے طور پر پیش کیا گیا تھا(بی بی سی نے اپنے پہلے ڈائریکٹر جنرل لارڈ جان ریتھ کی خدمات کے اعتراف میں ۱۹۴۸ میں ریتھ خطبات کا آغاز کیا تھا۔ اوّلین خطبات کے لیے برٹرینڈ رسل کو دعوت دی گئی تھی۔ان کے علاوہ آرنلڈ ٹائن بی، ایڈورڈ لیچ، جان سرل، وول سوئنکا جیسے معروف مفکرین یہ خطبات پیش کر چکے ہیں)۔ایڈورڈ سعید (۱۹۳۵۔۲۰۰۳) فلسطینی نژادامریکی دانش ور تھے،یعنی دوہری شہریت کے حامل تھے۔دوہری شہریت، دوہرے تناظر کو ممکن بناتی ہے۔وطن اور جلاوطنی کا تناظر۔یہ دوہرا تناظر ہمیں سعید کے نظام فکر کی بنیاد میں کارفرما محسوس ہوتا ہے۔عالمی تنقید میں جسے سعید کا اہم اضافہ کہا جا سکتا ہے، اسے مابعد نو آبادیاتی تنقید کا نام ملا ہے۔نو آبادیاتی مغرب نے کس طور مشرق، اسلام اور افریقا کے 'علم' کو طاقت کے حصول کا ذریعہ بنایا؛مشرق اور مغرب، یا 'ہم' اور 'وہ' کی تفریق قائم کی، جس میں 'ہم' کو 'وہ' پر فوقیت حاصل رہتی ہے، نیز 'ہم' ایک ایسے مرتبے کا حامل رہتا ہے، جہاں سے اسے 'وہ' کی من مانی ترجمانی کا اختیار حاصل رہتا ہے۔ مابعد نو آبادتی تنقید کا یہ بنیادی تصور، سعید کے دوہرے تناظر کا مرہون ہے۔وہ ایک ایسے امریکی عالم تھے، جن کی روح ایک وطن پرست فلسطینی باشندے کی تھی۔سعید کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنی وطن پرستی کو ایک جبلی جذبے تک محدود نہیں ہونے دیا، بلکہ اسے ایک استعارہ بنایا۔(اگر وہ ایسا نہ کرتے تو غالباً آزادی فلسطین کے ہتھیار بند مجاہد ہوتے)۔پھیلاؤ، استعارے کی بنیادی خصوصیت ہے۔ چناں چہ سعید 'نو آبادیاتی تدبیروں، سازشوں سے تارتار وطن کے تجربے' کو مشرق و ایشیا میں استعماری حربوں کی تفہیم کا استعارہ بناتے

ہیں۔لہٰذا ان کی آواز فقط ایک فلسطینی عرب کی نہیں رہ جاتی ،مشرق وافریقا کی آواز بن جاتی ہے۔ دوسری طرف وہ تفہیم اور اس کے اظہار کے لیے 'مغرب' کے علم اور زبان کو بروے کار لاتے ہیں۔انھوں نے 'وہ' کا استغاثہ مغرب کے علم اور مغرب کی زبان میں پیش کیا ہے۔ان سب باتوں کی بازگشت ان خطبات میں بھی شدت سے سنائی دیتی ہے۔

خطبات کے پیش لفظ میں سعید نے انگریزوں کے اس ردِعمل کا ذکر کیا ہے، جو ۱۹۹۲ میں ان کے خطبات کے اعلان کے فوراً بعد ہوا۔اس ردِعمل سے ظاہر ہوتا ہے کہ سعید کی 'فلسطینی امریکی شناخت' میں فلسطینی عنصر ہی کو برطانوی صحافیوں نے توجہ دی،اور اس حوالے سے طرح طرح کے اعتراضات کا نشانہ بنایا۔انھیں فلسطینیوں کے حقوق کی جنگ میں فعال ہونے کا الزام دیا گیا،اور اس بنیاد پر یہ رائے ظاہر کی گئی کہ وہ کسی معتبر پلیٹ فارم پر گفتگو کرنے کے لیے موزوں نہیں۔بعض نے تو انھیں طعنہ دیتے ہوئے کہا کہ وہ[ہر تحریر، خطبے میں] اپنے سوانح پیش کرتے ہیں۔اس کا سیدھا سادھا مطلب تھا کہ انھیں ایک فلسطینی سے کوئی دل چسپی نہیں۔ سنڈے ٹیلی گراف میں انھیں ''مغرب مخالف'' قرار دیا گیا ،اور کہا گیا کہ ان کی تمام تحریریں مغرب کو الزام دینے پر مرکوز ہیں،جن میں تیسری دنیا کی تمام برائیوں کا ذمہ دار مغرب کو قرار دیا گیا ہے۔ایک صحافی نے تو دانش ور کے اظہارات کو موضوع بنانے کو غیر انگریزانہ (Un-English) کہا۔ اس تنقید کے جواب میں سعید نے لکھا ہے کہ '' یہ بڑی حد تک دانش ور کے سلسلے میں برطانوی رویوں کو منکشف کرتی ہے''۔سعید سماجی رویوں کو فطری نہیں ،ایک تشکیل سمجھتے ہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں کہ یہ رویے صحافیوں کے ذریعے برطانوی عوام کو ملے ہیں،مگر ان کی تکرار انھیں موجودہ سماجی استناد دیتی ہے۔گویا جسے برطانوی صحافیوں نے غیر انگریزانہ کہا،وہ انگریزی تہذیب کا کوئی بنیادی عنصر نہیں، بلکہ برطانوی عوام کا وہ رویہ ہے، جسے ذرائع ابلاغ کی مقتدر شخصیتوں نے پیدا کیا ہے۔سعید عوام اور رائے ساز مقتدر شخصیتوں کے اس رشتے کا تجزیہ نہیں کرتے ،جس میں عوام مجہول انداز میں ،کسی تنقیدی شعور کے بغیر آرا کو قبول کر لیتے ہیں۔اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ سعید کی فکر کا محور اقتداری سیاست ہے،جس میں رائے کی تشکیل سے لے کر اس کے اظہار تک کے تمام اختیارات ایک ہی طبقے میں مرتکز ہوتے ہیں ۔سعید اسی طبقے کی حکمت عملیوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔اسی رو میں وہ یہ واضح کرتے ہیں کہ برطانوی صحافی اور عوام مشرق ومغرب کی

اسطور (متھ) کے اسیر ہیں۔سعید کی نظر میں مشرق و مغرب ،فکشن ہیں ،یہ ایسی' اساطیری تجریدات'' ہیں جو جھوٹ پر مبنی ہیں۔یعنی مغرب نے اس تفریق کے ذریعے جن باتوں کی بنیاد پر مغرب کو مشرق سے مختلف قرار دیا، وہ باتیں حقیقتاً مشرق میں موجود ہی نہیں،جیسے مشرق کو مذہب کا،اور مغرب کو سائنس وعقلیت کا علم بردار سمجھنا،اور مشرق کی تاریخ میں موجود سائنس وعقلیت پسندی کے واقعات کو مشرق کی اسطور کی تشکیل کرتے ہوئے خارج کرنا۔سعید نے اپنی کتابوں شرق شناسی (۱۹۷۸)اور ثقافت اور استعماریت (۱۹۹۳)میں ان موضوعات پر تفصیل سے لکھا ہے۔خطبات کے پیش لفظ میں وہ اس امر کا گلہ کرتے ہیں کہ انھوں نے ان کتابوں میں جو کچھ لکھا ،انھیں یکسر نظر انداز کرتے ہوئے ،ان پر تنقید کی گئی۔سعید نے ثقافت اور استعماریت میں جین آسٹن کے ناول Mansfiled Park میں جہاں آنٹیگوا (ویسٹ انڈیز کا جزیرہ) میں غلامی اور برطانوی ملکیت کے علاقوں میں گنے کی کاشت سے متعلق کچھ نہ کچھ موجود ہے۔جو کچھ آسٹن نے لکھا ہے،کیا وہی کچھ اس کے قارئین سمجھتے ہیں؟ سعید کی شکایت یہ ہے کہ جین آسٹن پر [برطانوی] لوگوں کی توجہ ہے،مگر اس کے قارئین کو خارج رکھا گیا ہے۔دوسرے لفظوں میں آسٹن پر ان کی تنقید کو نہیں پرکھا گیا۔

سعید برطانوی صحافیوں کے لیے کہیں دانش ور کا لفظ استعمال نہیں کرتے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ دانش ور کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرتے ہیں جس کی عوامی کارکردگی کی نہ پیش گوئی کی جاسکتی ہے ،نہ اس کی کارکردگی کو کسی نعرے، راسخ العقیدگی،پارٹی لائن یا عقیدے (ڈاگما) میں بدلا جاسکتا ہے۔دانش ور اپنی جماعتی وابستگی ،قومی پس منظر ،مذہبی وفاداری کے باوجود انسانی بدحالی سے متعلق سچائی کے کڑے معیار سے جڑا رہتا ہے۔جب کہ برطانوی (ہمارے یہاں کے بھی) صحافی قومی پس منظر اور ادارہ جاتی ، مذہبی ،نظریاتی وفاداریوں کے پابند نظر آتے ہیں؛ایسے لوگوں کے خیالات کی پیش گوئی کی جاسکتی ہے۔سعید یہ رائے قائم کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ دانش ور'سچائی کے کڑے معیار' کی پابندی کے باوجود اس راسخ العقیدگی کا شکار نہیں ہوتا،جس کی پیش گوئی کی جاسکتی ہو۔اس کے یہاں لازماً تشکیک کا عنصر ہوتا ہے جو اسے مسلسل سوال اٹھانے پر مجبور رکھتا ہے۔حقیقی دانش ور سچائی کے کڑے معیار کا بھی وقتاً فوقتاً جائزہ لیتا رہتا ہے۔سعید نے دانش ور کے اس تصور پر آگے بھی اظہارِ خیال کیا ہے،للہذا مزید بحث آگے آرہی ہے۔

سعید کے ضمن میں برطانوی ذرائع ابلاغ کا رویہ 'شناختوں کی سیاست' کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ کسی سماج میں کسی مفکر کے افکار میں سے کس پہلو یا کسی تخلیق کار سے متعلق کس رائے کو اہمیت ملتی ہے؟ ایک مفکر یا تخلیق کار کے یہاں عموماً تنوع ہوتا ہے، (کیوں کہ اگر کوئی تخلیق کار ایک ہی خیال کی مسلسل رٹ لگائے تو اس کی تخلیقیت ہی مشکوک ہوجاتی ہے) مگر اس کے کسی خاص پہلو کو منتخب کرلیا جاتا اور اسے اس کی واحد شناخت ٹھہرادیا جاتا ہے۔ جیسے ٹیگور کی ہندوستانی تخلیق کار کی شناخت اور اقبال کی امت مسلمہ کے شاعر کی شناخت۔ چناں چہ ٹیگور کے یہاں ہندوستانی ثقافتی روح کی تلاش کو مرکزی اہمیت دی جاتی اور اقبال کے یہاں امت مسلمہ کی ترجمانی کو۔ ان دو موضوعات کے علاوہ جو کچھ ہے، اسے یا تو نظر انداز کیا جاتا ہے، یا ان کی من مرضی کی تعبیریں کی جانے لگتی ہیں۔ اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شخصیات اپنی مخصوص شناختوں کے ساتھ دو کینن، دو عظیم دیوتا بن جاتے ہیں، جن کی تقدیس کی حفاظت کا ذمہ بعض بزرجمہر لے لیتے ہیں۔ بحث و گفتگو کا کھلا آزادانہ ماحول، جس سے دانش وری کو فروغ ملتا ہے، اسے دیوتا پرستی اور حفظِ تقدیس محال بنا دیتے ہیں۔ شخصیات کے علاوہ بعض نظریات، آئیڈیالوجیوں کو بھی جب سماج اپنی اٹل شناخت بنالیتے، اور انھیں دیوتا کا مرتبہ تفویض کر دیتے ہیں تو دانش وروں کے 'مختلف، متبادل، یا متوازی' نظریات کے اظہار تک کو محال بنا دیا جاتا ہے۔ (ملازمت سے برخاستگی، کفر کے فتوے، معاشی، جنسی بدعنوانی کے الزامات تو معمولی باتیں ہیں، قتل سے بھی گریز نہیں کیا جاتا)۔ جس صورت حال کا سامنا سعید کو برطانیہ میں نسبتاً کم مشکل انداز میں کرنا پڑا، اس کی شدید صورتیں ہمارے یہاں موجود ہیں۔ تاہم 'شناختوں کی سیاست' کا کھیل جمہوری ملکوں، اور پاکستان جیسے نام نہاد جمہوری ملکوں میں کھیلا جاتا ہے۔

سعید نے پیش لفظ میں اپنے خطبات کے بیش تر نکات کو دہرایا ہے، لہٰذا ان پر بحث تو آگے کی جائے گی، تاہم ایک اور نکتہ ایسا ہے جسے انھوں نے خطبات میں پیش نہیں کیا، صرف پیش لفظ میں اس پر مختصر گفتگو کی ہے۔ اس کا ذکر ضروری ہے۔ جب کوئی دانش ور بے اختیار ہو، مگر افسوس ناک حالات کا سامنا کر رہا ہو تو کیا کرے؟ سعید اس کے جواب میں میشل فوکو کے ان تھک تبحر علمی (relentless erudition) کا تصور پیش کرتے ہیں، جس کے تحت مدفون دستاویزات، فراموش شدہ، یا ترک کردہ تاریخوں کو کھنگالا جاتا ہے۔ یہ اظہار کے متبادل ذرائع

ثابت ہوتے ہیں۔گویا دانش ور کو کبھی خاموش نہیں ہونا چاہیے۔ اگر وہ اپنے عصر سے متعلق راست اظہار کے سلسلے میں بے بس ہو،موت کے خطرے سے دوچار ہوتو اظہار کا متبادل ذریعہ اختیار کرے۔اپنے اظہار پر مسلط خاموشی کا شگاف ،تاریخ کی خاموش دستاویزات میں تلاش کرے۔تاہم یہ اظہار کا متبادل ذریعہ اس وقت بن سکتا ہے ،جب یہ حال کی درشتی سے گھبرا کر ماضی میں پناہ لینے کا وسیلہ نہ بنے؛خطرے کا سامنے سے مقابلہ کرنے کی بجائے ،اوٹ میں جاکر خطرے سے نبرد آزما ہونے کی تدبیر بنے۔اگر مدفون دستاویزات پر تحقیق ،معاصر عہد کے سلگتے ہوئے سوالات یا کم ازکم بنیادی نوعیت کے انسانی سوالات سے لاتعلق رہے تو یہ ساری تحقیق ایک بے رس اکیڈمک سرگرمی بن کر رہ جاتی ہے۔اردو کی ماضی کی دستاویزات سے متعلق تحقیق کا المیہ یہی ہے کہ یہ متبادل دانش ورانہ اظہار نہیں ہے۔تاہم جدید اردو فکشن نے اس رمز کو پالیا تھا۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا فکشن خصوصاً فراموش کردہ ماضی کی 'خاموشی' میں اپنے لیے اظہار کے نئے، متبادل اسالیب کی دریافت کرتا ہے؛ داستانی ،اساطیری بیانیوں کی علامتیت کو سطحی حقیقت پسندی کا متبادل بنا کر پیش کرتا ہے۔

سعید نے چھ خطبات دیے۔پہلا خطبہ 'دانش ور کے اظہارات' کے عنوان سے ہے ،جسے کتاب کا عنوان بھی بنایا گیا ہے۔

پہلے خطبے کا آغاز سعید اس سوال سے کرتے ہیں کہ کیا دانش ور ،اعلیٰ طرز پر منتخب لوگوں کا ،ایک چھوٹا یا بڑا گروہ ہے؟ دانش ور سے متعلق یہ بنیادی سوال نہیں۔دانش ور کون ہے؟ یہ بنیادی سوال ہے۔اس سوال کے دو جواب اٹلی کے انتونیو گرامشی (۱۸۹۱۔۱۹۳۷)اور فرانس کے ژولیاں بندا (۱۸۶۷۔۱۹۵۶) نے دیے۔ اطالوی مارکسی ،سیاسی فلسفی گرامشی (جسے مسولینی نے ۱۹۲۶ تا ۱۹۳۷ قید میں رکھا) نے 'جیل کی ڈائری' میں لکھا کہ تمام آدمی دانش ور ہیں مگر تمام لوگ دانش وری کا فریضہ ادا نہیں کرتے ،جب کہ ژولیاں بندا نے دانش ور کو فیض یافتہ فلسفی بادشاہوں کا قلیل گروہ قرار دیا جو انسانیت کے ضمیر کی تشکیل کرتے ہیں۔سعید اپنی بحث کا مدار ان دو مختلف آرا پر رکھتے ہیں جو بڑی حد تک توقع کے خلاف ہے۔افتتاحی خطبے میں وہ دانش ور سے متعلق نظری بحث نہیں کرتے ،جس کی توقع ان کی دیگر تحریروں کے مطالعے سے پیدا ہوتی ہے۔(مثلاً *Begnnings : Intention and Method* میں وہ 'اصل' کی فلسفیانہ جہت سے بحث

کرتے ہیں، یا شرق شناسی میں شرق شناسی کے ڈسکورس پر نظری بحث کرتے ہیں)۔دانش ور پر نظری بحث کی عدم موجودگی کی بنا پر یہ واضح نہیں ہو پاتا کہ دانش ہے کیا چیز،اور اسے حاصل کیسے کیا جاتا ہے؟ ایک انٹیلکچوئل کے پاس علم ہوتا ہے،یا حکمت و دانش؟بادی النظر میں تو انٹیلکچوئل کے پاسintellect ہے،دانش (wisdom) نہیں۔ہمارے یہاں حکیم کا لفظ صاحبِ حکمت کے معنوں میں رائج رہا ہے؛لفظ دانش ور کا استعمال انٹیلکچوئل کے معنی میں استعمال ہونا شروع ہوا۔دانش ور کے رواج نے 'حکیم' کے لفظ کو روزمرہ کی لغت سے خارج ہی کر دیا۔البتہ طبِ یونانی کے ماہر کو حکیم کہنے کا رواج اب بھی ہے۔

بعض اوقات حکمت و دانش کو محض علم کے معنوں میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔جیسے حکمتِ فرنگ،یا دانشِ فرنگ۔بہ قول اقبال: خیرہ نہ کر سکا مجھے جلوہ دانش فرنگ/سرمہ ہے میری آنکھ کا خاکِ مدینہ و نجف؛یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے/وہ حکمت ناز تھا جس پر خردمندانِ مغرب کو۔تاہم ان دونوں 'اصطلاحوں' میں معانی کا فرق موجود ہے۔نوراللغات کے مطابق ''اصطلاح میں حکمت عبارت ہے،احوال موجودات کے علم سے جیسا کہ وہ نفس الامر میں ہے''۔ موضوع کے اعتبار سے حکمت کی تین شاخیں بیان کی گئی ہیں:طبعی،ریاضی اور الٰہی۔حکمت کو نظری اور عملی میں بانٹا گیا ہے۔اس طور حکمت بڑی حد تک فلسفہ و سائنس کا مفہوم رکھتی ہے۔جب کہ دانش کا مفہوم،عقل،فہم،دانائی ہے۔دوسرے لفظوں میں حکمت کی اصطلاح ان کلاسیکی مشرقی علوم کے لیے مستعمل تھی،جنھیں خاص طریق کار کے تحت حاصل کیا جاتا تھا،جب کہ دانش،عام زندگی کے تجربات سے حاصل ہونے والا 'علم' تھا،اس لیے دانش کا دائرہ وسیع تھا؛دانشمند اس شخص کو کہا جاتا تھا،جو زندگی کے مقصد و منتہا سے متعلق ایک ایسی بصیرت رکھتا ہو،جسے اس نے گزرانِ وقت کے ساتھ،گھاٹ گھاٹ کا پانی پینے کے بعد،اور زندگی کی اونچ نیچ کے متنوع تجربات کے بعد حاصل کیا ہو۔ویبسٹرڈ ڈکشنری میںwisdom کا مفہوم اس سے ملتا جلتا ہے:وہ علم جسے زندگی سے متعلق کئی تجربات کے بعد حاصل کیا گیا ہو۔زندگی کے متنوع تجربات سے متعلق ہونے کی بنا پر،یہ علم اخلاقی جہت کا حامل ہو جاتا ہے۔اخلاقی جرأت و دیانت کا تقاضا دانشمند سے لازماً کیا جاتا ہے،جب کہ کسی خاص علم کے متخصص سے عموماً۔ہر چند دانشمند کا یہ قدیم تصور ہے،اور اس کی جگہ دانش ور کے نئے تصور نے لے لی ہے،جو زندگی کے محض تجربات پر انحصار نہیں

کرتا، بلکہ باقاعدہ تحقیق سے کام لیتا ہے،مگر اخلاقی اقدار کے پاس دار ہونے کا مفہوم اب بھی اس سے وابستہ ہے۔مثلاً دانش وری کا انحصار سچائی کی دریافت اور اظہار پر ہے، یہ دونوں اخلاقی جرأت کا مطالبہ کرتے ہیں۔

گرامشی اور بندا کی دانش ور کی تعریفوں کے تجزیے کے دوران میں اور اس کے نتیجے میں،سعید اپنا نقطہ ءنظر واضح کرتے ہیں۔گرامشی دانش کو کسی ایک طبقے کا خصوصی استحقاق نہیں سمجھتے۔ایک مارکسی مفکر کے طور پر وہ دانش کے سلسلے میں طبقاتی تفریق کے قائل نہیں۔گرامشی کے مطابق ہر آدمی کے پاس فہم وخرد کی صلاحیت ہے جسے وہ استعمال کرتا ہے،تاہم ہر شخص سماج میں دانش ور کا فریضہ (Function) ادا نہیں کرتا۔سعید گرامشی کی اس رائے کا تجزیہ نہیں کرتے، جس کا یہ مطلب لیا جا سکتا ہے کہ وہ اسے درست تسلیم کرتے ہیں۔سعید یہ سوال نہیں اٹھاتے کہ کیا دانش ور کا انحصارِ کلی،فہم کی اسی صلاحیت پر ہے جسے تمام لوگ اپنی روزمرہ زندگی میں بروے کار لاتے ہیں؟ اس سوال کا جواب،ہاں میں دینے سے ،ایک بڑا سوال ہمارے سامنے منھ پھاڑے کھڑا نظر آتا ہے۔اگر تمام لوگ دانش ور ہیں تو پھر'تمام لوگ' مقتدر طبقوں کی آرا کو مجہول انداز میں کیوں قبول کر لیتے ہیں؟ حکمران طبقوں کے نظریات ،ان کے ذہنوں پر کیوں غلبہ پا لیتے،اور ان کی نظروں سے معاشی ،فکری ،ثقافتی استحصال کی ظاہر و مخفی صورتوں کو کیوں اوجھل کر ڈالتے ہیں؟اینگلز کے لفظوں میں لوگ اس'باطل شعور' کا شکار کیوں ہوتے ہیں جو انھیں سرمایہ داریت کی قبیح صورتوں کو پہچاننے اور پھر انھیں مسترد کرنے کے ناقابل بنا دیتا ہے؟خود گرامشی کا اجارہ داری کا نظریہ کہتا ہے کہ پولیٹیکل سوسائٹی کے نظریات ،میڈیا، جامعات اور ثقافتی اوضاع کے ذریعے سول سوسائٹی پر اجارہ حاصل کر لیتے ہیں۔اصل یہ ہے کہ جہاں تک دانش ور کو عوام سے الگ، ممتاز سماجی گروہ قرار دینے کا تعلق ہے،تو اسے ہم گرامشی کے لفظوں میں جھوٹا (اسطور) کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ اس سے ایک طرف مخصوص علم کے سلسلے میں مخصوص طبقے کی اجارہ داری قائم کرنے کا شائبہ ہوتا ہے،اور دوسری طرف عوام اور دانش ور میں فاصلے کی وہی دیوار اٹھانے کی 'حکمت عملی' نظر آتی ہے ،جو بادشاہوں ،نو آبادیاتی آقاؤں اور غلاموں کے بیچ کھڑی کی جاتی ہے،تاکہ بادشاہ اور آقا کی ہر بات فرمان سمجھی جائے۔لیکن جہاں تک ہر شخص کے دانش ور ہونے کا سوال ہے تو گرامشی کی دلیل بالکل ایسے ہی ہے جیسے یہ کہنا کہ چوں کہ تمام لوگ کوئی ایک

زبان بولتے ہیں، اور شاعری زبان ہی میں ہوتی ہے، اس لیے تمام لوگ شاعر ہیں۔قصہ یہ ہے کہ جس طرح شاعری میں زبان کا خاص استعمال (استعاراتی) ہوتا ہے، اسی طرح دانش وری میں بھی فہم و خرد کی صلاحیت خاص انداز (یعنی سوال اٹھانے، واضح رائے قائم کرنے اور اس کا بے خوف اظہار کرنے) میں بروئے کار آتی ہے۔ بلاشبہ فہم و ادراک کی صلاحیت پر کسی ایک طبقاتی یا صنفی گروہ کا اجارہ نہیں، مگر محض اس صلاحیت کی موجودگی کسی کو دانش ور ثابت نہیں کرتی۔

یہاں ہمیں ابن رشد کا خیال آتا ہے۔ انھوں نے لوگوں کو تین درجوں میں تقسیم کیا تھا۔ ''پہلا جو سب سے بڑا ہے، ان لوگوں کا ہے جو منبر پر سے دیے جانے والے وعظ سن کر مذہبی عقائد پر ایمان رکھنے لگتے ہیں۔ خطابت کے زور سے ان کو جس طرف بھی چاہیں موڑا جاسکتا ہے۔ یہ سادہ ذہن راسخ العقیدہ لوگوں کا طبقہ ہے۔[اسی طبقے سے خود کش بمبار پیدا ہوتے ہیں۔ن ع ن] دوسرا طبقہ ان لوگوں کا ہے، جن کی مذہب کے بارے میں جو سمجھ بوجھ ہے، اس کا دارومدار کچھ تو استدلال پر ہے، لیکن زیادہ تر ان مقدمات پر جن کو بے چوں و چرا مان کر استدلال آگے بڑھتا ہے۔ یہ طبقہ مدرسی علما اور متکلمین کا ہے۔ تیسرا اور آخری طبقہ جو ان سب سے چھوٹا اور مختصر ہے، اس میں وہ لوگ شامل ہیں جو مذہب کی عقلی سمجھ بوجھ رکھنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ ان کے عقائد کی بنیاد ان مقدمات پر ہوتی ہے جن کا بہت اچھے طریقے سے تجزیہ کیا جاچکا ہوتا ہے، اور وہ ثابت ہو چکے ہوتے ہیں'' ۔(محمد کاظم، مسلم فکر و فلسفہ، ص ۲۵۹)۔تیسرے طبقے کو ابن رشد فلاسفہ کہتے ہیں، اور آج کی اصطلاح میں ہم انھیں دانش ور کہہ سکتے ہیں۔ فلاسفہ کی طرح دانش وروں کا طبقہ بھی مختصر ہوتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ طبقہ خصوصی طور پر فیض یافتہ ہے، بلکہ اس لیے کہ مذہبی مقدمات یا سماجی و ثقافتی روشوں کا عقلی تجزیہ کرنے کے لیے جس محنت، ارتکازِ توجہ، مشکل سوالات اٹھانے کی ضرورت ہے، اکثر لوگ اپنی طبعی کاہلی یا مصلحت پسندی کی وجہ سے، اس پر آمادہ نہیں ہوتے۔

سعید، گرامشی کی رائے کے دوسرے حصے کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں، جس میں کہا گیا ہے کہ دو قسم کے لوگ دانش وری کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔روایتی دانش ور اور تنظیمی (جن کے لیے گرامشی Organic کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں) دانش ور۔سعید، گرامشی کے حوالے سے واضح کرتے ہیں کہ ''روایتی دانش وروں میں اساتذہ، پادری اور وہ منتظمین ہیں جو نسل در نسل ایک ہی

کام کیے چلے جاتے ہیں ،(ابن رشد کی وضاحت کی رو سے یہ لوگ عوام ہی کا ایک طبقہ ہیں، دانش ور نہیں)جب کہ تنظیمی دانش ور طبقات یا تنظیم سے براہ راست وابستہ ہوکر زیادہ طاقت اور زیادہ اختیار حاصل کرتے ہیں۔سرمایہ دار اور تاجر اپنے ساتھ صنعتی ماہرین ،سیاسی معیشت کے متخصصین ،نئے کلچر اور نئے قانونی نظام کے منتظمین تخلیق کرتا ہے"۔سعید کے نزدیک گرامشی نے سرمایہ دارانہ کلچر میں دانش ور کے کردار کی صحیح تشخیص کر لی تھی ،مگر بندا نے دانش ور کا قدامت پسندانہ تصور پیش کیا ہے۔

بندا نے اپنی کتاب دانش وروں کی غداری (۱۹۲۷) میں ان دانش وروں پر سخت تنقید کی تھی جنھوں نے اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک نہیں کہا اور اصولوں پر سمجھوتے کیے۔بندا کے پیشِ نظر دانش ور کا جو پروٹو ٹائپ تھا،قدیم تاریخ میں اس کی مثال سقراط اور حضرت عیسیٰؑ تھے ،اور تمام اہل کلیسا جو حضرت عیسیٰؑ کی وراثت کے محافظ تھے، نیز بندا کی نظر میں اہلِ کلیسا سچائی اور انصاف کے ابدی معیارات کے علم بردار ہیں۔بندا ،دانش ور کے مذہبی پروٹو ٹائپ میں سقراط کے علاوہ کچھ فلسفیوں کو بھی شامل کر لیتے ہیں،جیسے سپائی نوزا،وولٹیئر ،ارنسٹ ریناں اور نطشے۔ ریناں نے نپولین کے تشدد کی مذمت کی اور نطشے نے فرانس پر جرمنوں کی بربریت کے خلاف آواز اٹھائی۔بندا مزید کہتے ہیں کہ "اصل دانش ور وہ ہے جس کی سرگرمی بنیادی طور پر عملی مقاصد کے تابع نہیں ہوتی۔وہ اپنی مسرت آرٹ، سائنس یا مابعد الطبیعیاتی غوروفکر میں تلاش کرتا ہے" اور یہ اعلان کرتا ہے کہ "یہ دنیا میری مملکت نہیں"۔بندا کے مطابق حقیقی دانش ور جلا وطنی یا صلیب پر چڑھنے کے لیے تیار رہتا ہے۔بندا افسوس سے کہتے ہیں کہ آج کے دانش ور کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ اس نے فرقہ واریت،عوامی احساسات،قومی جنگوں ،طبقاتی مفادات کے آگے اپنی اخلاقی طاقت کو ہار دیا ہے۔اسے بندا دانش ور کی غداری سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔سعید کا خیال ہے کہ بندا پہلی عالمی جنگ اور ڈریفس افیئر (جس کا آغاز ۱۸۹۴ میں فرانسیسی فوجی،مذہبا یہودی الفریڈ ڈریفس پر جرمنوں کو فرانس کے عسکری راز فراہم کرنے سے متعلق غداری کے الزامات سے ہوا،جس میں اسے سزا ملی) کی روحانی تشکیل تھا۔ان دونوں واقعات نے فرانسیسی دانش وروں کو کٹھن آزمائش سے دوچار کیا؛ان کے پاس ایک راستہ یہ تھا کہ وہ سامی مخالف رویوں ،عسکری ناانصافی اور قومی جوش کے خلاف جرأت سے بولیں ؛دوسرا راستہ یہ تھا کہ بزدلانہ طور پر ہجوم کا

ساتھ دیں، یہودی الفریڈ ڈریفس کے دفاع سے انکار کرتے ہوئے، جرمنوں کے خلاف جنگجویانہ ترانے گائیں۔

سعید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اگرچہ بندا کا دانش ور کا تصور قدامت پسندانہ ہے، مگر یہ طاقت کے خلاف سخت گونج دار لے میں اپنا اظہار کرتا ہے، اور اس کی نظر میں کوئی دنیوی طاقت ایسی نہیں، جس پر تنقید نہ کی جاسکتی ہو اور جس کا محاسبہ نہ کیا جا سکتا ہو۔ 'روایتی دانش ور' بڑی سے بڑی دنیوی طاقت کے آگے بے باکانہ کلمہء حق کہنے کی جرأت کہاں سے کشید کرتا ہے؟ بندا کے یہاں اس سوال کا بالواسطہ جواب موجود ہے۔ 'روایتی دانش ور' اپنی سرگرمی کو غیر مادی، مابعد الطبیعیاتی اغراض سے وابستہ کرتا ہے؛ اس کی نظر اِس دنیا کے بجائے اُس دنیا پر ہوتی ہے، اس لیے اس دنیا کی ترغیب اور خوف اُس پر غالب نہیں آتے۔ سعید، بندا کے دانش ور کی بے خوفی کی تعریف کرنے کے باوجود اسے قبول نہیں کرتے۔ ان کا پہلا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا ہے۔ بہ قول سعید، بندا سچائی اور انصاف کے جن ابدی معیارات کو دانش ور کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں، وہ اِس، ہماری دنیا کے نہیں ہیں، نیز یہ واضح نہیں ہوتا کہ ابدی اصولوں کی بصیرت کیوں کر حاصل ہوتی ہے۔ سعید کو دوسرا اعتراض یہ ہے کہ بندا کے زمانے میں عوامی ذرائع ابلاغ (ماس میڈیا) موجود نہیں تھے، اس لیے وہ براڈ کاسٹر، کمپیوٹر تجزیہ کار، کھیلوں اور میڈیا کے آئینی ماہرین، پالیسی ماہرین، حکومتی مشیروں، خصوصی مارکیٹ رپورٹ کے متخصصین جیسے دانش وروں کے سماج میں کردار کا اندازہ نہیں کر سکے۔ گرامشی نے جنھیں تنظیمی دانش ور کہا ہے، مذکورہ ماہرین انھی کی قسمیں ہیں۔ لہٰذا سعید کی نظر میں گرامشی کا دانش ور کا تصور حقیقت پسندانہ ہے۔

گرامشی کے تصور کو حقیقت پسندانہ قرار دینے کے پس منظر میں، سعید کا اپنا ترجیحاتی تصورِ کائنات بھی کارفرما ہے۔ سعید مذہبی تصورِ کائنات پر سیکولر تصورِ کائنات کو ترجیح دیتے ہیں۔ سعید کا سیکولر تصورِ کائنات بڑی حد تک اطالوی مفکر گیامبتستا وکو (۱۶۶۸۔۱۷۴۴) کے اس نظریے پر مبنی ہے کہ ہم جس دنیا میں رہتے ہیں، وہ انسانی دنیا ہے، اسے انسانوں نے اپنے ارادوں سے تشکیل دیا ہے، اور سماجی دنیا کا ہر رویہ، ادارہ، رواج، نظریہ، تاریخ کے محور پر تشکیل پایا اور اس سارے عمل میں فطرت یا الوہی قوتوں کا ہاتھ نہیں۔ انسانی سماج میں الوہی قوتیں مداخلت نہیں کرتیں۔ جو لوگ تاریخ کے عمل میں الوہی کردار کا نظریہ پیش کرتے ہیں، وہ دراصل اپنی حکم رانی کا جواز گھڑتے

ہیں۔ چناں چہ اس دنیا کو ہم الوہی قوانین کی مدد سے نہیں،فہم کے سیکولر انسانی طریقوں سے سمجھ سکتے ہیں۔ظاہر ہے اس تصورِ کائنات میں ہندا کے روایتی دانش ور کی جگہ نہیں۔

سعید،گرامشی کے دانش ور کے تصور کو حقیقت پسندانہ سمجھنے کے باوجود،اسے کافی نہیں سمجھتے۔وہ امریکی ماہرِ عمرانیات الوِن گولڈنر کے حوالے سے کہتے ہیں کہ موجودہ زمانے میں دانش ور نے امرا کے طبقے کی جگہ لے لی ہے(کیوں کہ صنعتی معاشرے میں علم کی صنعت کو حقیقی پیداوار کی صنعت پر برتری حاصل ہوگئی ہے،اور اوّل الذکر صنعت سے وابستہ افراد کافی مالدار ہوگئے ہیں)،مگر وہ وسیع عوام کو مخاطب نہیں کرتے۔وہ مخصوص زبان میں محدود لوگوں کو مخاطب کرتے ہیں،اور وہی ان کی زبان سمجھتے ہیں۔وہ فوکو کی یہ رائے بھی درج کرتے ہیں کہ 'آفاقی دانش ور' (جیسے سارتر) کی جگہ 'خصوصی دانش ور' نے لے لی ہے۔سعید ان خطبات میں ان خصوصی یا تنظیمی دانش وروں کو جگہ جگہ سخت تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔

دانش ور سے متعلق خود سعید اپنا نقطۂ نظر بھی واضح کرتے ہیں۔ان کی نظر میں دانش ور ایک ایسا فرد ہے جسے عوام کے لیے کسی پیغام،نقطہءنظر،رویے،فلسفے،رائے کی نمائندگی،تجسیم اور تشکیل کی صلاحیت ودیعت ہوئی ہے۔وہ مشکل سوالات اٹھاتا ہے۔راسخ العقیدگی اور عقیدے (ڈاگما) کا مقابلہ کرتا ہے،نہ کہ انھیں پیدا کرتا ہے۔دانش ور کی وجہ جواز تمام لوگوں کے ان تمام مسائل کی نمائندگی ہے،جنھیں فراموش کر دیا گیا یا چھپا دیا گیا ہے۔سعید دانش ور کے لیے خیال کی تشکیل اور ترسیل کو بہ یک وقت اہمیت دیتے ہیں۔'خیال کی تشکیل' کا یہ مفہوم لیا جا سکتا ہے کہ دانش ور کسی راسخ العقیدہ نظریے یا آئیڈیالوجی کا حامل نہیں ہوتا،بلکہ وہ معاصر دنیا کی مختلف روشوں پر سوال اٹھاتا،یا فراموش شدہ مسائل و معاملات کی چھان پھٹک کرتا ہے،اور پھر اسی عمل کے دوران میں 'خیال کی تشکیل' کرتا ہے۔سعید دانش ور کے لیے آفاقی (اخلاقی) اصولوں کی پابندی تو ضروری قرار دیتے ہیں،مگر کسی راسخ العقیدہ نظریے کی نہیں۔خیال کی تشکیل ہی سے اس کی ترسیل کا سوال جڑا ہے۔سعید کے مطابق دانش ور کو ایک ایسا اسلوب اختیار کرنا چاہیے،جو نہ صرف خود دانش ور کی مخصوص آواز کا نمائندہ ہو (جیسے برٹرینڈ رسل یا سارتر)،بلکہ عوام کے لیے قابلِ فہم بھی ہو۔سعید یہاں اس بحث میں نہیں پڑتے کہ کیا خیال کی تشکیل کا عمل خود ہی اپنے اسلوب کا تعین نہیں کرتا؟ سعید دانش ور کے اسلوب کے لیے ترغیب (Persuasion) کا لفظ استعمال کرتے

ہیں، جس سے ان کے دانش ور کے تصور میں ایک گڑ بڑ پیدا ہوتی ہے۔اگر دانش ور کا کام سوال اٹھانا ہے تو وہ اس کام سے ذہن کو جھنجھوڑتا ہے، نہ کہ کسی خاص جواب کو قبول کرنے کے لیے ذہن کو آمادہ کرتا ہے۔ ترغیب ،حکومتوں ،سیاسی جماعتوں ،تجارتی تنظیموں، مذہبی مبلغین کا طریق کار ہے، جنھیں سعید حقیقی دانش ور تسلیم نہیں کرتے۔تاہم آگے چل کر سعید یہ کہتے ہیں کہ دانش ور نہ تو مصالحت کرانے والا ہے ،نہ رائے ساز، بلکہ تنقیدی شعور کا حامل ہے۔وہ سرکاری بیانیوں، میڈیا انڈسٹری کی تمثالوں ،آسان فارمولوں، بنے بنائے کلیشوں، نیز سٹیٹس کو کی حامل سب قوتوں کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔سعید یہ واضح کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ دانش ور کا کام ہر وقت حکومت پر نکتہ چینی نہیں ،تاہم مستقل ذہنی تحرک اس کی بنیادی خصوصیت ضرور ہے۔سعید دانش ور کو چست و توانا (اتھلیٹک) عقلی توانائی کا حامل سمجھتے ہیں۔

سعید کے مطابق دانش ور کی سرگرمی کا بنیادی مقصد انسانی آزادی اور علم کی ترقی ہے۔یہ مقصد، تنظیمی دانش وروں کے مقصد سے متصادم ہے۔ تنظیمی یا جماعتی دانش ور اپنی اعلیٰ ترین ذہنی صلاحیتوں کو متعلقہ ادارے (جہاں سے وہ تنخواہ لیتا ہے) کی ترقی کے لیے کام میں لاتا ہے۔وہ آفاقی اخلاقی اصولوں کی جگہ اپنے ادارے کے قواعد کی پابندی کرتا ہے۔اس کا یہ مطلب نہیں کہ دانش ور کسی تنظیم یا ادارے سے وابستہ نہیں ہوسکتا۔دانش ور کے ساتھ بھی پیٹ لگا ہے۔اصل سوال یہ ہے ایک حقیقی دانش ور کسی ادارے سے وابستگی کا کیا مطلب لیتا ہے؟ کیا وہ تنخواہ لینے کے عوض میں اپنے ضمیر کی آواز فروخت کرتا ہے، یا محض مہارت؟ ایک بات بالکل واضح ہے کہ دانش ور کی ذہنی دنیا اتنی محدود نہیں ہوسکتی کہ وہ کسی بھی ادارے یا تنظیم کے مقاصد کے دائرے میں سماجائے۔چوں کہ وہ بہت کچھ ایسا لکھتا ہے، جو اس کے تنظیمی فرائض سے مختلف اور الگ ہوتا ہے،اس لیے وہ اپنی ہی تنظیم کے حاشیے پر ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سعید امریکی ماہر عمرانیات سی رائٹ ملس کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ آزاد دانش ور یا تو اپنی حاشیائی حیثیت کی وجہ سے بے بسی کا مایوس کن احساس رکھتے ہیں یا اداروں، کارپوریشنوں ،یا حکومتوں میں نسبتاً چھوٹے عہدے سنبھالنے کا امکان رکھتے ہیں جو اہم فیصلے غیر ذمہ داری کے ساتھ کرتے ہیں۔ اس کی مثال میں ہم پاکستان و ہندوستان کی یونیورسٹیوں کے متعدد اساتذہ کی مثال پیش کر سکتے ہیں، جنھیں اپنی دانش وری کی خاطر اپنی پیشہ ورانہ ترقیوں کی بھینٹ دینا پڑتی ہے،اور بعض اوقات ملازمتوں سے

بھی ہاتھ دھونا پڑتے ہیں۔

سعید دانش ور کے لیے آفاقی اصولوں ،اقدار کا ذکر دہراتے ہیں۔آفاقیت سعید سمیت متعدد مفکروں کے لیے سانپ کے منھ میں چھچھوندر کی مانند ہے ،جسے نہ نگلا جا سکتا ہے نہ اگلا۔اپنے پہلے خطبے کے خاتمے پر وہ لیوتار کے اس نظریے سے برملا اختلاف کرتے ہیں کہ''عہدِ جدید کے آزادی اور روشن خیالی کے کبیری بیانیے مابعد جدید عہد میں باقی نہیں رہے''۔سعید مابعد جدید مفکروں پر یہ الزام بھی عائد کرتے ہیں کہ وہ مقامی صورتِ حال ،لسانی کھیل اور اظہارات وِنمائندگیوں(competence) کو اہمیت دیتے ہیں،اور یوں آفاقیت کو نظر انداز کرتے ہیں،مگر اگلے خطبے'' قوموں اور روایتوں کو فاصلے پر رکھتے ہوئے''میں جن مباحث کو چھیڑتے ہیں،ان سے واضح ہوتا ہے کہ آفاقیت ایک تجرید ہے،اور دوسری عمومی تجریدوں کی مانند اس کا بھی سیاسی استعمال کیا گیا ہے۔مثلاً اس خطبے کے آغاز ہی میں کہتے ہیں کہ بندا کا دانش ور کو آفاقی دنیا کا باشندہ کہنا درست نہیں۔بندا دانش ور کو قومی یا نسلی شناخت سے ماورا اور ان ''ماورائی اقدار'' کا حامل سمجھتے ہیں جن کا اطلاق تمام قوموں پر ہوتا ہے۔سعید کی رائے ہے کہ بندا جسے آفاقی دنیا کہہ رہے ہیں وہ حقیقتاً یورپی دنیا ہے(سوائے حضرت عیسیٰؑ کے)؛انیسویں صدی میں یورپ کی 'مقامی اقدار' کو آفاقی بنا کر پیش کیے جانے کا آغاز ہوا تھا۔سعید واضح کرتے ہیں کہ دوسری عالمی جنگ کے بعد نو آبادیوں کے ختم ہونے ،سرد جنگ کے شروع ہونے ،اور تیسری دنیا کے وجود میں آنے کے بعد، نیز سفر اور ابلاغ کے وسائل میں اضافے کے بعد''یورپ اور مغرب پوری دنیا کے لیے معیار ساز نہیں رہے''۔یہاں سعید مابعد جدید مفکروں ہی کی اصطلاحات فرق (Difference)، دوسراپن(Otherness) اور مقامیت کاری (Localisation) استعمال کرتے ہیں۔فرق، دوسرے پن اور مقامیت کاری کی آگاہی بڑھی ہے۔اب یہ تسلیم کیا جانے لگا ہے کہ فرانسیسی دانش ور،چینی دانش ور کی طرح نہیں۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ پاکستانی دانش ور چینی دانش ور کی مانند نہیں۔سعید واضح لفظوں میں قبول کرتے ہیں کہ''دانش ور کے آفاقی ہونے کا تصور لازماً تحلیل ہوا ہے''۔

دانش ور کے آفاقی تصور کو جو باتیں محال بناتی ہیں،ان میں سب سے اہم قومیت ہے۔قومیت سے جڑا اہم لفظ قوم پرستی ہے۔سعید یہ بات اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ قوم پرستی کی

تشکیل میں زبان کا کردار بنیادی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ رسل سے لے کر چومسکی تک کوئی اسپرانتو (مصنوعی عالمی زبان) میں نہیں لکھتا۔ ''ہر دانش ور ایک زبان میں پیدا ہوتا ہے اور زیادہ تر اسی زبان میں اظہار کرتے اپنی عمر بسر کردیتا ہے، جو دانش ورانہ سرگرمی کے اظہار کا ذریعہ ہے''۔ یہیں دانش ور ایک خاص مسئلے سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ جس زبان میں اظہار کرتا ہے، وہ پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ گویا دانش ور، زبان ایجاد نہیں، اختیار کرتا ہے۔ دانش ور کا مسئلہ یہ ہے کہ زبان میں اظہار کے بعض ایسے رویے غالب ہوتے ہیں، جن کا کام ہی یہ ہے کہ وہ 'سٹیٹس کو' کو قائم، اور کچھ چیزوں کی پہلے سے موجود آگاہی کو جوں کا توں برقرار رکھیں۔ سعید یہاں جارج آرول کے مشہور مضمون 'Politics and the English Language' (مطبوعہ ۱۹۴۶) کا حوالہ دیتے ہیں۔ آرول کے مطابق کلیشے، مردہ استعارے، بے حس تحریریں زبان کے انحطاط کی علامتیں ہیں۔ انھیں پڑھ اور سن کو ذہن سُن ہو جاتا ہے۔ ان کا اثر ذہن پر اس پس منظری موسیقی کا سا ہوتا ہے جو کسی سپر مارکیٹ میں مدھم سروں میں بج رہی ہوتی ہے، جو شعور پر حاوی ہو جاتی اور خیالات و جذبات کو (اشیا کی) منفعل قبولیت کے لیے بہکاتی ہے۔ کلیشے صرف زبان کا انحطاط نہیں، خیالات اور قوت ایجاد کا انحطاط بھی ہے، مگر اس انحطاط کا فائدہ سیاست دان اٹھاتے ہیں۔ وہ کلیشوں کے ذریعے کئی قسم کی جھوٹی باتوں کو سچ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ سعید اس ضمن میں ان قومی کارپوریٹ شناختوں کا ذکر کرتے ہیں جنھیں ''ہم'' (we) اور ''ہمیں'' (us) جیسے الفاظ سے مستحکم کیا جاتا ہے۔ قومی زبانوں میں جاری ہونے والے اخبارات میں ''ہم امریکی''، ''ہم برطانوی'' اور اردو میں ''ہم پاکستانی'' جیسے الفاظ اس قومی شناخت کا تصور راسخ کرتے ہیں، جو اصل میں تجرید ہے۔ سعید کے مطابق ''صحافت اس شے کو واضح اور ٹھوس بناتی ہے جو قومی زبان میں مضمر ہوتی ہے''۔ قومی زبان میں ''ہم'' کے علاوہ ''انھیں'' (them) کا تصور بھی ہوتا ہے۔ سعید کا تجزیہ ہے کہ ''ہم'' کے ذریعے اگر ایک طرف قومی شناخت پیدا ہوتی ہے، تو دوسری طرف اس شناخت کو ''انھیں'' کی وجہ سے خطرے میں ہونے کا احساس بھی پیدا ہوتا ہے۔ چناں چہ ''اس [تفریقی شناخت] کے زیر اثر علم اور کمیونٹی [آفاقی نوعیت کی] نہیں، عدم رواداری اور خوف پیدا ہوتا ہے''۔ عدم رواداری اور خوف، حقیقی اور لفظی جنگوں کا باعث بنتے ہیں۔

اس بحث کے ذریعے سعید یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ دانش ور کو کس قسم کی

بندشوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔آخر ایک دانش ور ان فصیلوں سے باہر کیسے نکلے جو قوم یا کسی دوسری قسم کی کمیونٹی (جیسے یورپ، مغرب، ایشیا، افریقا) نے تعمیر کر رکھی ہیں؟ بہ قول سعید عوامی گفتگو میں ''انگریز''، ''عرب''، ''امریکی'' یا ''افریقی'' سے بڑھ کر کوئی دوسرے الفاظ عام نہیں۔ان میں سے ہر لفظ نہ صرف پورے کلچر بلکہ ایک خاص ذہنی رویے (مائنڈ سیٹ) کا حامل بھی ہے۔قومی کارپوریٹ شناختوں سے عبارت ان الفاظ کے ذریعے کسی کمیونٹی میں حقیقی طور پر موجود مختلف و غیر متجانس عناصر کا انکار کیا جاتا ہے۔یہاں سعید مغرب کے اسلام کی طرف 'کارپوریٹ رویے' کا ذکر کرتے ہیں۔امریکی اور برطانوی اکیڈمک دانش ور، ایک ارب مسلمانوں کے بارے میں، جو نصف درجن (حقیقتاً کہیں زیادہ) زبانیں بولتے ہیں، غیر ذمہ دارانہ انداز میں گفتگو کرتے ہیں۔وہ اسلام کی ڈیڑھ ہزار سالہ تاریخ کے بارے میں کبیری تعمیمات سے کام لیتے ہیں،اور اسلام اور جمہوریت، اسلام اور انسانی حقوق، اسلام اور ترقی میں عدم مطابقت سے متعلق ڈھنائی سے آرا قائم کرتے ہیں۔سعید اسلام کو ایک مذہب اور کلچر سمجھتے ہیں؛ یہ دونوں کسی واحد کلیے کے اسیر نہیں ہیں؛ ان کی متعدد تعبیریں ہیں۔وہ شامی مسلم دانش ور ادونس کے حوالے سے کہتے ہیں کہ کیا اسلام حکمرانوں کا ہے، یا انحراف پسند شعرا اور مسالک کا؟ مغرب اسلام کے غیر متجانس کردار پر زور دیتا ہے، اور اس کی تاریخ میں عقلیت و سائنس اور اجتہادی فکر کے حامل عناصر کی نفی کرتا ہے۔ یہاں سعید کا اشارہ سرد جنگ کے خاتمے کے بعد اسلام سے متعلق اس امریکی ڈسکورس کی طرف ہے، جس میں اشتراکیت کی جگہ اسلام کو ملی ہے۔ سعید کے یہ خطبات گیارہ ستمبر (نائن الیون) کے واقعے سے پہلے دیے گئے تھے۔اس واقعے کے بعد اسلام کی بابت امریکی ڈسکورس میں شدت پیدا ہوئی ہے۔

سعید کے نزدیک قوم پرستی سے متعلق کارپوریٹ فکر سے آزاد ہونے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ دانش ور 'متجسس، تشکیک پسند فرد' کا کردار اختیار کرے۔وہ ایک بار پھر یہ واضح کرتے ہیں کہ قوم اور گروہ فطری یا خدائی عطیہ نہیں، بلکہ تشکیل اور بعض صورتوں میں ایجاد ہیں، جن کے پیچھے جدوجہد اور فتح کی تاریخ ہے۔قوم کے تاریخی طور پر تشکیل پانے کا یہ علم، دانش ور کو ذہنی آزادی دیتا ہے؛ وہ کسی عقیدے، اسطور، آئیڈیالوجی کے زیر اثر نہیں آتا؛ وہ انسانی معاملات کا تجزیہ اس انسانی علم کی مدد سے کرتا ہے، جسے ماوارے خطا ہونے کا گھمنڈ نہیں ہوتا۔دانش ور کی نظر میں کوئی

روایت اتنی مقدس نہیں ہوتی کہ اس کی تاریخ اور انسانوں پر اس کے اثرات کے ضمن میں سوالات قائم نہ کیے جاسکیں۔ چوں کہ قوم کی تاریخ جدوجہد اور تسخیر سے عبارت ہے، اس لیے دو طبقے وجود میں آتے ہیں: فاتح اور مغلوب؛ غالب اور نمائندگی سے محروم۔ دانش ور اگر کسی آفاقی اخلاقیات کا حامل ہوسکتا ہے تو وہ ہے، مغلوب، غیر نمائندگی پذیر، فراموش کردہ، نظرانداز کردہ طبقے کی خاموشی کو آواز دینا۔ سعید ماہر عمرانیات ایڈورڈ شلس کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ دانش ور دو انتہاؤں پر کھڑے ہیں: وہ یا تو غالب اقدار، اصولوں کے خلاف ہیں یا مصلحت آمیز انداز میں وہ عوامی زندگی میں تنظیم اور تسلسل مہیا کرتے ہیں۔ سعید کی رائے ہے کہ جدید دانش ور کے لیے اول الذکر کردار ہی حقیقی ہے، یعنی غالب رجحانات کو چیلنج کرنا، کیوں کہ غالب اقدار و اصول قوم سے جڑے ہیں جو ہمیشہ تسخیر پسند ہے، اسے اختیار و مرتبہ حاصل ہے؛ قوم، دانش ور سے تحقیق اور تجزیے کی بجائے وفاداری اور متابعت کا تقاضا کرتی ہے۔ دانش ور کو اس تقاضے کے آگے جھکنے سے انکار کردینا چاہیے۔ اسے اپنی دانش ورانہ فکر کے سوا کسی سے وفادار نہیں ہونا چاہیے۔

اس خطبے کے آخری حصے میں دو اہم سوال سعید نے اٹھائے ہیں۔ ایک یہ کہ دانش ور ان لسانی بندشوں سے کیسے آزاد ہو، جن سے قومی شناخت مستحکم (اور ساتھ ہی خطرے سے دوچار) ہوتی ہے؟ سعید کا خیال ہے کہ قومی زبانیں ہمارے اردگرد برائے استعمال موجود نہیں ہوتیں، بلکہ انھیں 'اپنانا' (appropriate) پڑتا ہے۔ 'اپنانا' دراصل دانش ور کا مؤقف ہے۔ عام لوگوں کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ قومی زبانوں کی تمام عمومی علامتوں کو بے چون و چرا قبول کر لیتے اور ان کی مدد سے اپنے تخیل میں قومی شناخت کا ایک پرشکوہ قلعہ تعمیر کر لیتے ہیں۔ وہ زبان کو 'اپناتے' نہیں، زبان کو موقع دیتے ہیں کہ وہ انھیں اپنالے۔ جب کہ دانش ور سوال اٹھا کر، انحراف کی روش اپنا کر زبان کو اپناتا ہے۔ وہ عمومی علامتوں، کلیشوں وغیرہ میں اظہار کرنے کے بجائے، ان پر سوال قائم کرتا ہے؛ جن عمومی علامتوں سے ذہن سُن ہوجاتے ہیں، انھیں نہ صرف تحلیل و تجزیہ کا موضوع بناتا ہے، بلکہ ایک غیر عمومی اسلوب بھی اختیار کرتا ہے۔ یہیں ہمیں اس سوال کا جواب بھی ملتا ہے کہ کیوں دانش ور اپنا اظہار نئی اصطلاحات میں کرتے ہیں، اور کیوں خطیبانہ اور شاعرانہ اسلوب سے بیزار ہوتے ہیں۔ نسبتاً نامانوس زبان، ایک حقیقی تخلیق کار ہی کی نہیں، دانش ور کی بھی ضرورت ہے۔ محاورات، کہاوتوں، معروف شعری استعاروں سے لبریز زبان ذہن کو لوری

دیتی ہے، (جسے بعض لوگ لطفِ زبان یا لطفِ سخن کہتے ہیں) جگاتی نہیں۔

دانش ور کی قومی وفاداری کی کیا حقیقت ہے؟ اس دوسرے سوال کے ضمن میں سعید یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ ہم سب بغیر کسی استثنیٰ کے قومی، مذہبی یا نسلی کمیونٹی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہم خواہ کس قدر مزاحمت واحتجاج کر لیں، اپنے خاندان اور قومیت سے جدا نہیں ہو سکتے۔ سعید قوم و مذہب سے جڑے رہنے اور وفاداری کو مترادف نہیں سمجھتے۔ یوں بھی قوم سے علیحدگی کے بعد دانش ور مخاطب کس کو کرے گا؟ سعید کی رائے میں جب کوئی قوم سیاسی یا حقیقی طور پر کسی خطرے سے دوچار ہو (جیسے فلسطین و بوسنیا، یا طالبان کے ہاتھوں پاکستان) تو قومی دشمنوں کے خلاف دفاع لازم ہے۔ اسے وہ 'دفاعی قوم پرستی' کہتے ہیں۔ یعنی ایمرجنسی کی حالت میں قوم کی بقا، باقی لوگوں کے ساتھ دانش ور کے لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ تاہم وہ فرانز فینن کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں کہ ''استعمار مخالف قوم پرستی کے مقبول گیت (جیسے پارٹی اور لیڈر شپ کی تائید) کا ساتھ کافی نہیں''۔ نیز ''کیا ہم نو آبادیات سے خود کو نجات دلانے کے لیے لڑ رہے ہیں یا ہم یہ سوچ رہے ہیں کہ جب آخری سفید پولیس والا چلا جائے گا تو ہم کیا کریں گے؟ مقامی دانش ور کا مقصد محض سفید پولیس والے کو اس کے مقامی ہم منصب سے بدلنا نہیں، بلکہ نئی 'روحوں' کی ایجاد ہے''۔ سعید واضح لفظوں میں لکھتے ہیں کہ بقا کے لیے اجتماعی جنگ سے وفاداری، دانش ور کی تنقیدی حس کو سُن نہیں کر سکتی۔ اس دوران میں بھی اسے اپنی لیڈر شپ کی ان روشوں پر تنقید کرنی چاہیے، جن کی وجہ سے کچھ خیالات، معاملات حاشیے پر چلے جاتے ہیں۔ دانش ور کو دفاعی قوم پرستی اور لیڈر شپ پر تنقید کے علاوہ ایک تیسرا کام بھی کرنا چاہیے۔ مقامی بحران کو آفاقی بنانا؛ اپنی قوم کی تکالیف کو وسیع انسانی مفہوم دینا، اپنے تجربے کو دوسروں کے مصائب سے وابستہ کرنا۔

حاشیے کا تصور سعید کی فکر میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ دانش ور طاقت کے ان تمام مظاہر اور علامتوں کا پردہ چاک کرتا ہے، جو اخلاقی وعلمی اہمیت کے حامل معاملات کو حاشیائی حیثیت سے ہم کنار کرتی ہیں۔ اس موضوع کی مزید وضاحت، سعید اپنے تیسرے خطبے بہ عنوان ''دانش ورانہ جلاوطنی: وطن بدر اور حاشیائی دانش ور''، میں کرتے ہیں۔ خطبے کے آغاز میں سعید قبل جدید عہد اور جدید عہد کی جلاوطنی میں فرق کرتے ہیں۔ قبل جدید عہد میں مخصوص افراد کو جلاوطنی پر مجبور کیا جاتا تھا۔ ان کے لیے وطن بدری ایک جذامی تجربہ تھا؛ جلاوطن کو اچھوت سمجھا جاتا تھا۔ جدید عہد میں

جلاوطنی پورے سماج کی ظالمانہ سزا میں بدل گئی ہے۔(سعید یہاں آرمینیائی لوگوں کی مثال دیتے ہیں۔مشرقی بحیرہ روم کے یہ باشندے ترکوں کے ہاتھوں نسل کشی کی وجہ سے الیپو، یروشلم اور قاہرہ میں آباد ہوئے ۔دوسری عالمی جنگ کے بعد پھر دربدر ہوئے۔سعید پاکستان کی طرف مسلمان مہاجرین اور اسرائیل کی طرف یورپی و ایشیائی یہودیوں کی ہجرت کی مثال بھی دیتے ہیں)۔سعیداس مقبول عام مگر مکمل طور پر غلط مفروضے کی نفی کرتے ہیں کہ جلاطن لوگ اپنی جنم بھومی سے یکسر کٹ جاتے ،بیگانہ ہوجاتے ،یا مایوسانہ طور پر الگ ہوجاتے ہیں۔قبل جدید عہد میں جلاوطن شخص کو کوئی شے اپنے وطن کی یاد دلانے کو موجودنہیں ہوتی تھی ؛وہ ماضی کے سلسلے میں حدرجہ دل شکستہ اور حال و مستقبل کے ضمن میں تلخی کے احساسات رکھتا تھا،جب کہ جدید زمانے میں متعدد چیزیں ایک جلاوطن شخص کو اپنے وطن و ماضی کی یاددلاتی ہیں(جیسے وہاں کے لوگوں ، اشیا،مصنوعات کی مسلسل آمدورفت سے ،اور ذرائع ابلاغ کی خبریں،رپورٹیں وغیرہ)۔ چناں چہ بہ قول سعید آج کا جلاوطن ایک وسطی حالت میں رہتا ہے؛وہ نہ تو پورے طور پر نئے ماحول سے ہم آہنگ ہوتا ،نہ قدیم ماحول سے مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے؛وہ نیم شرکت اور نیم علیحدگی سے مغلوب رہتا ہے؛ایک سطح پر ناسٹلجیائی اور جذباتی ہوتا ہے،اور دوسری سطح پر (نئے ماحول کی) ماہرانہ انداز میں نقل کرنے والا ،ایک خاموش آوارہ ٔوطن ہوتا ہے۔سعید اس ضمن میں وی ایس نائپال کے ناول Bend in the River کے مرکزی کردار سلیم کی مثال دیتے ہیں جو ہندوستانی نژاد مشرقی افریقی مسلمان ہے۔

سعید جلاوطن کمیونٹی کی صورت حال کا خیال انگیز تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ پاکستان اور اسرائیل کے مہاجرین پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کی ہجرت، تقسیم اور علیحدگی کی آئیڈیالوجی کے تحت ہوئی تھی۔اس آئیڈیالوجی نے فرقہ وارانہ مسائل کو حل کرنے کی بجائے انھیں زندہ رکھا ہے۔اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ (جلاوطن گروہوں کے) دانش ور جب تک خود کو بے خانماں کمیونٹی کو متاثر کرنے والی صورتِ حال کا حصہ سمجھتے ہیں،وہ ثقافتی آمیزش (acculturation) سے زیادہ ،ثقافتی عدم توازن کا سرچشمہ بننے کا امکان رکھتے ہیں۔حقیقتاً یہ دانش ور اپنی قدیمی شناخت اور نئی ،نسبتاً مختلف ثقافتی صورت حال میں موجود خلا کو پر کرنے کی کوشش کرنے کے بجائے ،اسے ابھارنے اور اس کی بنیاد پر مراعات حاصل کرنے کی سیاست

کرتے ہیں۔

اس خطبے کا انتہائی فکر انگیز نکتہ جلاوطنی کو ایک استعاراتی حالت کہنا ہے۔سعید کے مطابق اگر چہ جلاوطنی ایک حقیقی حالت ہے ،ساتھ ہی یہ ایک استعاراتی حالت بھی ہے۔نیز جلاوطنی محض ہجرت اور بے دخلی کی سیاسی تاریخ تک محدود نہیں۔سعید اس بات کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ کسی معاشرے کے تاحیات شہری بھی درونی رمانوس(insiders)اور بیرونی ر اجنبی(outsiders)افراد میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔درونی افراد کسی بغاوت و انحراف کی واضح آواز کے بغیر جی حضوریے(yea-sayers) ہوتے ہیں؛وہ سماج کا ساتھ دینے کے بدلے ترقی پاتے ہیں۔دوسرے انکار پسند(nay-sayers)ہوتے ہیں؛ان کے سماج سے تعلقات ناہموار ہوتے ہیں ؛ بغاوت و انحراف کی اونچی لے کی وجہ سے وہ مراعات، طاقت، اختیارات اور اعزازات نہیں پاتے۔

جلاوطنی کی حقیقی صورت حال عبارت ہے ،مقامی لوگوں کی مانوس فضا میں خود کو اجنبی محسوس کرنے سے۔تمام 'بیرونی دانش ور' خود کو اپنے ہی سماج میں اجنبی پاتے ہیں۔سعید کی رائے میں، اس مابعد الطبیعیاتی مفہوم میں جلاوطنی کا مطلب ہے، بے چینی ،بے قراری، مستقل طور پر مضطرب ہونا اور مضطرب رکھنا۔گھر واپسی کا ناممکن ہونا اور نئی جگہ میں بے خانماں ہونے کا احساس ہی، تمام اضطراب کا باعث ہے۔اہم بات یہ ہے کہ جلاوطن دانش ور اس اضطراب کو دبانے کی بجائے ،اسے اپنی فکر کی غذا بناتا ہے۔جلاوطنی اپنی بھر پور استعاراتی دلالتوں کے ساتھ ،اس کا طرز فکر بن جاتی ہے۔یہاں سعید، تھیوڈور ڈبلیو اڈورنو (۱۹۰۳۔۱۹۶۹) کی مثال پیش کرتے ہیں۔۱۹۳۰ کی دہائی میں نازی جرمنی سے ہجرت کر کے، پہلے لندن اور پھر امریکا جانے والے، اور ۱۹۴۹ میں واپس جرمنی آنے والے اڈورنو ایسے مفکر ہیں جنھیں سعید 'بیسویں صدی کا ممتاز دانش ورانہ ضمیر' قرار دیتے ہیں۔اگر چہ اڈورنو کا نیویارک میں پانچ سال(۱۹۳۶ تا ۱۹۴۱)قیام رہا،مگر انھوں نے جلاوطنی کو اس کے حقیقی و استعاراتی معنوں میں ایک گہرا تجربہ بنایا۔بہ قول سعید وہ اپنے جوہر میں دانش ور تھا،یعنی تمام نظاموں سے نفرت کرنے والا،خواہ وہ 'ہمارے' ہوں یا 'ان کے'۔اڈورنو ایک مستقل جلاوطن دانش ور تھا۔اڈورنو کہتے ہیں کہ حقیقی معنوں میں قیام اب ناممکن ہے۔وہ روایتی قیام گاہیں ،جہاں ہم پلے بڑھے ،اب ناقابل برداشت ہوگئی ہیں؛ان کی آسائش

کی قیمت علم کے ظہور (اور نئے انکشافات) سے ادا کی جاچکی ہے۔اڈورنو مزید کہتے ہیں کہ گھر اب قصہ ماضی ہے۔ نئی اخلاقیات کا تقاضا ہے کہ 'گھر میں بے گھر رہا جائے'۔ نیز غلط زندگی صحیح طور پر نہیں گزاری جاسکتی۔ سعید ،اڈورنو کے موقف کی وضاحت میں کہتے ہیں کہ جلاوطنی جس دہلی حالت کی علم بردار ہے، وہ حالت بھی ایک جامد آئیڈیالوجی میں بدل سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی شخص ،گھر اور بے گھری کی حالت سے وابستہ اضطراب کا عادی ہوسکتا ہے، جس کا مطلب دانش ورانہ جوہر (بے چینی) کی موت کے سوا کچھ نہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ کلاسیکی اردو شاعری میں گھر اور بے گھری کے تجربے سے وابستہ اضطراب کا اظہار عام ملتا ہے۔ جسے سعید نے مابعد الطبیعیاتی جلاوطنی کا نام دیا ہے، اس کی اتنی کیفیتیں اردو شاعری میں ملتی ہیں کہ ان پر الگ ایک مقالہ لکھا جاسکتا ہے۔ جلاوطنی کے مضمون کی تہ میں کہیں تو وحدت الوجودی فکر کام کررہی ہے، کہیں عشق کی غارت گری، کہیں ناقدری زمانہ، کہیں روح و بدن کی کش مکش اور کہیں اپنے عہد سے اجنبیت کا احساس۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

مسافر ہو کے آئے ہیں جہاں میں تس پہ وحشت ہے
قیامت تھی اگر ہم اس خرابہ میں وطن کرتے

انعام اللہ یقیں

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہیں ہم سفر میں بھی ہیں

میر تقی میر

کون ومکاں سے ہے دل وحشی کنارہ گیر
اس خانماں خراب نے ڈھونڈا ہے گھر کہاں

الطاف حسین حالی

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشت خس کہ گلخن میں نہیں

مرزا غالب

نہ پوچھو مجھ سے لذت خانماں برباد رہنے کی
نشیمن سیکڑوں میں نے بنا کر پھونک ڈالے ہیں

علامہ اقبال

ذکر ہو رہا تھا اڈورنو کا۔ ان کی فکر کی ترجمانی ان کے اس اندازِ تحریر میں ہوتی ہے، جو انتہائی حدوں میں تشکیل پاتا ہے۔ ایقان شکن تشکیک اور اطمینان کو پارہ پارہ کرنے والا استفہام ہی ،دانش ور کو انتہائی حدوں میں لے جاتے ہیں۔ اڈورنو کہتے ہیں کہ جس کے پاس گھر نہیں، اس کے لیے، اس کی تحریر ہی رہنے کی جگہ ہے۔ اڈورنو کی دانش میں چوں کہ قیام ناممکن ہے، اس لیے تحریر بھی مستقل ٹھکانہ نہیں ہوسکتا۔ مستقل ٹھکانہ ، حد یا منجمد آئیڈیالوجی میں بدلنے کا امکان رکھتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادیب /دانش ور تحریر سے جلاوطن کیسے ہو؟ اسے اپنی تحریر کو مخصوص اسلوب، کلیشوں، چند گنے چنے سوالات، پیش گوئی کیے جانے والے استفہامیوں کی آماج گاہ نہیں بننے دینا چاہیے۔ بہ قول سعید دانش ور بنیادی طور پر علم اور آزادی کا علم بردار ہے (یہ ایک تجریدی بات نہیں، ایک حقیقی تجربہ ہے)۔ وہ رابنسن کروسو کی طرح نہیں جس کا مقصد ایک چھوٹے جزیرے کو نو آبادی بنانا ہے، مارکو پولو کی مانند ہے جو ہر مقام پر خود کو عارضی مہمان سمجھتا ہے؛ حملہ آور اور فاتح نہیں۔ ادیب /دانش ور کے لیے روا نہیں کہ وہ اپنی تحریر کو اپنی نو آبادی بنائے؛ اسے اپنی ہر تحریر کو عارضی ٹھکانہ بنانا چاہیے۔ یہ ان لوگوں کے لیے لمحہ فکریہ ہے جو اپنے اسلوبِ خاص پر فخر کرتے ہیں۔

اڈورنو دانش ورانہ فکر کو جن انتہائی حدوں میں لے جانے کی تجویز پیش کرتے ہیں، ان کا نتیجہ یاسیت اور کلبیت ہو سکتا ہے۔ سعید دانش ور کے لیے تشکیک ، شوخی اور طنز کو تو ضروری قرار دیتے ہیں، مگر کلبیت کو نہیں۔ دانش ور کی جلاوطنی اسے سماج میں حاشیائی مقام دیتی ہے؛ انعامات و اعزازات ،ایک طرح سے گھر کی فضا سے عبارت ہیں۔ انعام و اعزاز کی مانوس دنیا میں دانش ور کی اجنبیت اسے حاشیائی حیثیت دیتی ہے۔ اگر دانش ور اپنی جلاوطنی کو گریہ وزاری میں بدل لیتا ہے تو اس کا کلبی ہو جانا یقینی ہے۔ انعامات و اعزازات سے محرومی کا قلق اسے ایک مایوس روح میں بدل سکتا ہے۔ سعید اس خیال کے حامی محسوس ہوتے ہیں کہ تحریر، دانش ور کا گھر ہو سکتی ہے۔ دانش ورانہ تحریر کے اپنے اعزازات ہیں اور تحریر ایک اور قسم کے گھر کی فضا کی حامل ہو سکتی

ہے۔اڈورنو کے یہاں نطشے کی عدمیت کا عکس محسوس ہوتا ہے، جو تمام اخلاقی اقدار کی معروضی بنیاد کا یکسر انکار کرتی ہے۔جب کہ سعید ان اقدار پر سوال قائم کرتے ہیں، جو دنیا کو' محروم اور مراعات یافتہ طبقوں' میں تقسیم کرتی ہیں۔سعید تجریدی فلسفیانہ فکر پر سماجی، سیکولر فکر کو ترجیح دیتے ہیں۔یہ ایک انوکھا اتفاق ہے کہ اردو میں مرزا غالب دانش ور کے اسی تصور کے حامل محسوس ہوتے ہیں، جسے سعید ان خطبات میں دہراتے ہیں۔تشکیک، شوخی اور طنز غالب کی شاعری کے اساسی عناصر ہیں۔غالب ان تمام کبیری تصورات پر شوخ وطنزیہ انداز میں استفہام قائم کرتے ہیں، جو اپنی اصل میں تجرید ہیں۔مثلاً غالب کا یہ شعر: مٹتا ہے فوت فرصت ہستی کا غم کوئی/عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو، دانش ورانہ شوخی کا کیسا عمدہ اظہار ہے۔

سعید کے نزدیک جلاوطنی کا سب سے اہم تحفہ 'دوہرا تناظر' ہے۔جلاوطنی کا ہر منظر یا صورتِ حال، گھر کے منظر یا صورتِ حال کی طرف دھیان منتقل کرتی ہے۔بہ قول سعید عقلی طور پر اس کا مطلب ہے کہ ہر خیال یا تجربہ، دوسرے خیال یا تجربے کے روبرو ہے۔نئے ملک اور پرانے ملک کے تناظرات کے دوبدو ہونے سے، دونوں ایک نئی روشنی میں آجاتے ہیں، اور ایک ایسے علم کو ممکن بناتے ہیں جس کی پہلے پیش گوئی نہیں کی جاسکتی۔دوہرا تناظر اس بات کو ممکن بناتا ہے کہ ہم اپنے وطن کو دوسروں کی نظر سے اور دوسروں کو اپنے وطن کی نگاہ سے دیکھ سکیں۔بسا اوقات حب الوطنی ہمیں تنگ نظری وتعصب کا شکار کرتی ہے، دوہرا تناظر ہمیں ان سے آزادی دلاتا ہے۔یہاں سعید ایک بار پھر مغرب کے اسلام سے متعلق ڈسکورس کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ" میں نے محسوس کیا ہے کہ اسلامی بنیاد پرستی سے متعلق یورپ کی انتہائی ناقص بحثیں دانش ورانہ طور پر اشتعال انگیز ہیں، کیوں کہ ان کا موازنہ یہودی یا عیسائی بنیاد پرستی سے نہیں کیا گیا، جو مشرق وسطیٰ کے میرے تجربے کے مطابق غالب اور نفرت انگیز ہیں"۔گویا ان بحثوں پر یورپ کا محض ایک، مقامی تناظر حاوی ہے۔سعید خود مسلمان ملکوں میں اسلام کی بحثوں کا حوالہ نہیں دیتے، جہاں ایک طرف اسلام کے نام پر بادشاہت کے ظالمانہ نظام کی دہشت سے لے کر فرقہ وارانہ قتل وغارت کا بازار گرم ہے، اور دوسری طرف مغرب کی سیکولر فکر کے ساتھ وہی سلوک کیا جاتا ہے جو اسلام کے سلسلے میں مغرب کے دانش ور کرتے ہیں۔دونوں جگہ واحد، مقامی تناظر حاوی ہے۔مغرب میں اسلام کی بحثیں اور مسلم دنیا میں مغربی تہذیب کی بحثیں، دو انتہاؤں پر ہیں۔اس 'انتہا پسندی'

کا نقصان مغرب کو کم ،مگر مسلم دنیا کو زیادہ ہے۔ عام طور پر مسلم دنیا کے دانش ور، اسلام سے متعلق مغربی مباحث کو بنیاد بنا کر سیکولر انسانی تہذیب کے حقیقی ثمرات سے نفرت کا پرچار کرتے ہیں۔ لہٰذا مسلمان ملکوں کے تناظر میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا یہاں اس ایقان شکن تشکیک کے لیے فضا سازگار ہے ،جو دانش وری کی اساس ہے؟ ظاہر ہے اس سوال کو اخباری کالم نویس ، اینکر پرسن اور ان کے پروگراموں میں روزانہ شام کو گل افشانی گفتار کا مظاہرہ کرنے والے 'ماہرین' زیر بحث لانے سے تو رہے!

کیا ایک دانش ور پوری آزادی کے ساتھ، من موجی انداز میں کام کرسکتا ہے؟ معاشی اعتبار سے کسی کا مرہونِ منت ،اور نظریاتی لحاظ سے کسی کا وفادار ہوئے بغیر کیا وہ دانش ورانہ سرگرمی جاری رکھ سکتا ہے؟انیسویں صدی میں بوہیمین دانش ور کا تصور سامنے آیا تھا،جب کہ بیسویں صدی میں کیفے فلسفی، ٹی ہاؤس دانش ور کی جگہ تنظیمی دانش وروں نے لے لی؛ بیسویں صدی میں علم کی صنعت کے غیر معمولی فروغ سے 'دانش وروں' کی بہتات ہوگئی۔ یہ 'دانش ور' سرکاری ،نیم سرکاری ،نجی اداروں اور سیاسی ،مذہبی ،فلاحی جماعتوں سے وابستہ ہیں اور تنخواہ اور مراعات حاصل کرتے ہیں۔ ان سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنے دارے یا جماعت کے معاشی و نظریاتی مفادات سے وفاداری کا مظاہرہ کریں۔ اسی تناظر میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہم ایک ایسے دانش ور کا آج تصور کر سکتے ہیں جو کارپوریٹ فکر کی بجائے ،انفرادیت پسند فکر کا حامل ہو؟ سعید یہ سوال اپنے چوتھے خطبے ''پیشہ ور اور باذوق دانش ور'' میں اٹھاتے ہیں۔ ان کا موقف ہے کہ مذکورہ سوال کا جواب ضروری ہے، کیوں کہ یہ جواب ،دانش ور کے ہم سے خطاب کی توقعات کو متاثر کرتا ہے۔ کیا اس کا نقطہء نظر ایک آزاد شخص کا نقطہء نظر سمجھا جائے ،یا حکومت، منظم سیاسی جماعت ،کسی لابی کا نقطہء نظر؟ سعید یہ تسلیم کرتے ہیں کہ آج انیسویں صدی کے بوہیمین دانش ور کا تصور ممکن نہیں؛ آج ہر دانش ور کسی نہ کسی ادارے سے وابستہ ہے۔ لیکن کیا ادارے سے وابستگی ،اس کی آزادانہ رائے کو ناممکن بناتی ہے؟ سعید کہتے ہیں کہ اس سوال کا جواب مثالیت اور حقیقت کے امتزاج کی روشنی میں زیر بحث لایا جاسکتا ہے، نہ کہ کلبیت کی روشنی میں۔ کلبی شخص بہ قول آسکر وائلڈ، وہ شخص ہے جو ہر شے کی قیمت جانتا ہے، مگر قدر کسی کی نہیں۔ سعید کے مطابق یہ سمجھنا ایک کلبی رویہ ہوگا کہ پورا معاشرہ اس قدر بدعنوان ہوگیا ہے کہ ہر شخص دولت کے آگے جھک جاتا

ہے۔اسی طرح ایک مکمل بے نیاز،خودنگر دانش ور کا وجود بھی غیر حقیقی ہے۔گویا ادارے سے وابستگی کے باوجود ایک شخص ،حقیقی دانش ور کا کردار ادا کرسکتا ہے۔گویا بوہیمین دانش ور کا تصور مثالی ،مگر ادارے سے وابستگی کے باوجود اپنی انفرادیت کو قائم رکھنا حقیقت پسندانہ تصور ہے۔تاہم وہ اکیڈمک دانش وروں کے ضمن میں یہ ضرور کہتے ہیں کہ بیسویں صدی میں ان کی تحریریں فقط عوامی مباحث پر مرکوز نہیں ، بلکہ تنقید اور بت شکنی سے متعلق ہیں،جن میں قدیم روایات کے جھوٹے پیغمبروں کو بے نقاب کیا گیا اور کھوکھلے ناموں کا بھانڈا پھوڑا گیا ہے۔یہاں ان کا واضح اشارہ نئی تنقیدی تھیوری کی طرف ہے،جو اتھارٹی کی ہر شکل کو معرض سوال میں لاتی ہے۔

سعید اپنے خطبات میں دانش ور کی انفرادیت پر جا بجا زور دیتے ہیں۔ان کی نظر میں دانش ور کو کارپوریٹ فکر کا شکار ہونے اور اس کا ترجمان بننے سے اگر کوئی شے بچا سکتی ہے تو وہ اس کی انفرادیت ہے۔حقیقت یہ ہے کہ کارپوریٹ فکر کی آکاس بیل ،دانش ور کے بنیادی جوہر ہی کو چوس لیتی ہے۔بوہیمین دانش ور کو یہ سہولت حاصل تھی کہ وہ ان تمام تنظیموں سے بے زاری کی حد تک دور تھا،جو اسے سٹیریوٹائپ فکر کے دام میں لاسکتی تھیں،اور اس طرح وہ اپنی شدید انفرادیت کا تحفظ کرسکتا تھا،مگر جدید دانش ور اس سہولت سے محروم ہے۔اردو میں بوہیمین دانش ور کا اوّلین،اور نسبتاً نامکمل تصور ہمیں توبتہ النصوح کے کلیم کی شکل میں ملتا ہے۔وہ جب اپنے باپ سے کہتا ہے:''مجھ کو تمھارے ماں باپ ہونے سے انکار نہیں۔گفتگو اس باب میں ہے کہ تم کو میرے افعال میں زبردستی دخل دینے کا اختیار ہے یا نہیں۔سو میں سمجھتا ہوں کہ نہیں ہے''،تو وہ اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتا ہے۔باپ کی اتھارٹی سے انکار ،استعاراتی طور پر سماج کی مقتدر قوتوں سے انکار ہے۔اس کے انکار کی بنیاد ،شاعری سمیت دیگر فنون سے اس کی دل چسپی میں ہے۔کلیم کا رویہ ایک باذوق شخص (amateur) کا رویہ ہے۔یہ اسی باذوق دانش ور کی تصویر ہے،جسے سعید اپنے زیرِ بحث خطبے میں 'تنظیمی دانش ور' کے مقابلے میں پیش کرتے ہیں۔بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں میراجی ،کلیم کی بوہیمین دانش ور کی نامکمل تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔جو چیز کلیم کے یہاں استعارے کی سطح پر تھی،وہ میراجی کے یہاں ایک حقیقت بن جاتی ہے؛میراجی سماجی اشرافیہ کی سب اہم علامتوں کے منکر تھے۔میراجی کی انفرادیت اپنا مفہوم ،اشرافیہ کلچر کی کارپوریٹ فکر کا مضحکہ اڑانے کی صورت میں متعین کرتی ہے۔یہی کام ایک دوسرے انداز میں

منٹو نے کیا۔

دانش ور کی انفرادیت ،ایک بات ہے اور اس انفرادیت کا 'اثر' دوسری بات ہے۔ سعید نے یہ نکتہ اجاگر نہیں کیا۔ قصہ یہ ہے کہ دانش ور کی انفرادیت کا اثر سماج میں اس صورت میں، اور اسی حد تک پڑ سکتا ہے، جہاں تک سماجی رشتے اس امر کی اجازت دیں۔ اسی سے ہم اس سوال کا جواب بھی تلاش کر سکتے ہیں کہ دانش وروں کے غیر معمولی خیالات کے باوجود، سماج میں ان کی روشنی میں کوئی تبدیلی کیوں رونما نہیں ہوتی۔ جسے ہم تبدیلی کہتے ہیں، وہ دانش ور اور سماج کے درمیان ابلاغ کا دوطرفہ رشتہ قائم ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ نیز اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ کیوں ایک معاشرے میں دانش ور کی تحریریں ،بیانات واضح اثر رکھتے ہیں اور کسی دوسرے معاشرے میں کیوں بے اثر رہتے ہیں؟

سعید کی رائے ہے کہ آج مغربی اور غیر مغربی دنیا میں دانش ور کو اگر کسی طرف سے خطرہ ہے تو وہ اکیڈمی ہے ،نہ مضافات ہیں، صحافت کی جادو اثر صارفیت ہے نہ پبلشنگ ہاؤس، بلکہ اس رویے سے ہے، جسے میں پیشہ وریت (پروفیشنل ازم) کہتا ہوں۔ اگر کوئی شخص اپنی دانش ورانہ فکر اور اپنی معاشی فکر میں حد فاصل قائم نہ رکھے؛ وہ اپنے دانش ورانہ کام کو بھی روٹی روزی کے کام کی طرح سمجھے، جس میں نو تا پانچ آنکھ گھڑی پر لگی رہتی ہے، اور کوئی متنازع بات نہیں کہی جاتی ہے، خود کو ادارے یا منڈی کی ضرورت کے مطابق ڈھالا جاتا ہے، تو یہی پیشہ وریت ہے۔ پیشہ وریت کا سادہ مفہوم اپنی ذہانت اور علم کو کسی ایسے مقصد کے لیے کام میں لانا ہے، جس کا تعین ادارے اور تنظیمیں اپنے محدود مفادات کے لیے کرتی ہیں۔ یہ اپنے علم و مہارت کی سیدھی سادھی فروخت ہے۔ اس پر سوالیہ نشان اس وقت قائم ہوتا ہے، جب اس مہارت کو دانش کہنے پر اصرار کیا جائے۔ علم و مہارت کی فروخت کی ایک اور صورت بھی ہے: انعام و اعزاز۔ چوں کہ یہ حکومتوں ،مقتدر اداروں کی طرف سے ملتے ہیں، اس لیے انھی لوگوں کو ملتے ہیں جو انھیں للکارتے نہیں؛ وہ ان کی روشوں پر سوال اٹھانے کی بجائے، ان کے نظریات و اعمال کی توثیق کرتے ہیں۔ اس کے بدلے ہی میں انھیں انعام و اعزاز ملتے ہیں۔ سارتر (جنھوں نے ۱۹۶۴ میں ادب کا نوبل انعام ٹھکرا دیا تھا) تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جب تک کوئی شخص سوسائٹی کے مطالبات و ترغیبات میں گھرا

ہے، وہ دانش ور ہی نہیں ہو سکتا۔ سعید دراصل دانش ور کے لیے حاشیائی حیثیت کو اصول بنا لیتے ہیں۔ دانش ور کو اپنے ادارے، سوسائٹی، ملک میں طاقت کے مرکز سے دور، حاشیے پر رہنا چاہیے، تاکہ وہ مرکز پر سوال قائم کرتا رہے۔

سعید کی نظر میں پیشہ وریت، دانش ور پر چار قسم کے دباؤ ڈالتی ہے۔ اول تخصیص کاری۔ آج سب سے زیادہ اسی کی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔ سعید کے مطابق تخصیص کا مفہوم ہے، آرٹ یا علم کو تشکیل دینے والی خام قوتوں (تاریخ و سیاست) کے سلسلے میں بے بصری۔ تخصص سے دریافت اور جوش کی وہ حس ہی ختم ہو جاتی ہے، جس پر دانش ور کا بنیادی انحصار ہوتا ہے؛ تخصیص کار مکمل طور پر دوسروں کی آرا کے رحم و کرم پر ہوتا ہے۔ دوم سندی نوعیت کی مہارت۔ بہ قول سعید، اس میں تسلیم شدہ معیارات کی جگالی ہوتی ہے۔ جو لوگ، ادارے، تنظیمیں ان معیارات کو مسلمہ قرار دیتی ہیں، وہ دیگر مختلف معیارات کے سلسلے میں عدم رواداری کا مظاہرہ کرتی ہیں۔ سوم طاقت و اتھارٹی کی طرف جھکاؤ۔ پیشہ وریت، طاقت و اتھارٹی کی طرف جھکنے کا میلان رکھتی ہے، تاکہ اسے اپنی خدمات بیچ کر مراعات حاصل کر سکے۔ اس ضمن میں سعید امریکا سمیت مختلف ملکوں کے حکومتی اداروں کی طرف سے تحقیقی گرانٹس کا ذکر کرتے ہیں، جنھیں سماجی سائنس کے پیشہ ور ماہرین حاصل کرتے اور متعلقہ اتھارٹی کے ایجنڈے کے مطابق نظریات وضع کرتے ہیں۔ تاہم سعید یہاں یہ بات بھی واضح کرتے ہیں کہ امریکا و یورپ میں 'کرائے کی تحقیق' کے متوازی حقیقی، بے غرض تحقیق کی اہمیت کا احساس باقی رہا ہے۔ اس ضمن میں وہ نوم چومسکی کی مثال لاتے ہیں۔ بھارت میں ارون دھتی رائے اس حقیقی، دانش ورانہ تحقیق کی اہم مثال ہیں۔

پیشہ وریت کے اس جبر سے آزادی کی کیا صورت ہے؟ سعید ایک لفظ میں جواب دیتے ہیں: غیر پیشہ وریت (amateurism)۔ کلاسیکی مفہوم میں غیر پیشہ ور، باذوق دانش ور کسی دباؤ اور جبر کی پروا نہیں کرتا، نہ کسی لالچ و ترغیب کے دام میں گرفتار ہوتا ہے؛ آرٹ اور علم سے اس کا تعلق غیر افادی ہوتا ہے۔ اگر آرٹ کی روح، حسن اور علم کی روح، بصیرت ہے تو اسے فقط ان سے غرض ہے۔ سعید 'غیر پیشہ ور، باذوق دانش ور' کے کلاسیکی تصور کو پورے طور پر قبول کرتے محسوس نہیں ہوتے۔ شاید اس لیے کہ کلاسیکی مفہوم میں 'باذوق، غیر پیشہ ور شخص' آرٹ و علم کی سماجی

افادیت پر توجہ نہیں کرتا (جیسے کلیم یا میراجی)، جب کہ سعید دانش ور کے سیاسی و سماجی کردار کے شدت سے حامی ہیں۔ اسی طرح وہ تحقیق کے پیشہ ورانہ اصولوں اور رسمیات کے جبر سے تو انکار کرتے ہیں، مگر بذاتہ ان سے نہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں کہ با ذوق دانش ور معاشرے کے ایک سوچنے والے، مضطرب رکن کے طور پر اسے اپنا حق سمجھتا ہے کہ وہ اپنی ٹیکنیکل اور پروفیشنل سرگرمی کے عین دوران میں اخلاقی سوال اٹھائے۔ خاص طور پر یہ سوال کہ کس بات سے کون فائدہ اٹھاتا ہے؟ اس طرح وہ ان قوتوں کی نشان دہی کی کوشش کرتا ہے، جو کسی ڈسکورس سے بہ ظاہر فاصلے پر ہوتی ہیں، مگر اس سے منفعت حاصل کر رہی ہوتی ہیں۔ غیر پیشہ ور دانش ور کے سامنے یہ سوال بھی ہوتا ہے کہ آیا اس کے قارئین ایک صارف کی طرح مطمئن ہو رہے ہیں، یا انھیں چیلنج کیا جا رہا ہے، یعنی انھیں مکمل اختلاف کی تحریک دے کر معاشرے میں جمہوری شرکت کے قابل بنایا جا رہا ہے، یا نہیں؟ سعید دانش کے نام پر خاص طرح کے خیالات کی اجارہ داری کو ناپسند کرتے ہیں۔ اگر دانش وری کا اہم فریضہ جھوٹے پیغمبروں کو بے نقاب کرنا اور بت شکنی ہے، تو خود دانش ور کیوں کر ایک پیغمبر اور بت کے طور پر اپنی نمائندگی کا ارتکاب کر سکتا ہے؟

'طاقت ور کے سامنے کلمہ ء حق' سعید کے پانچویں خطبے کا عنوان ہے۔ سعید کے مطابق دانش ور کے لیے بنیادی سوال یہ ہیں کہ کوئی شخص سچ کیسے بولتا ہے؟ کون سا سچ؟ کس کے لیے؟ کہاں؟ سعید کہتے ہیں کہ بدقسمتی سے کوئی ایسا نظام یا طریقہ ء کار موجود نہیں جو اس قدر وسیع اور یقینی ہو کہ دانش ور کو ان سوالات کے راست جواب دے سکے۔ کچھ نظامِ فکر یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ سچائی کا حتمی علم رکھتے ہیں۔ سعید غالباً انھی کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ ہماری دنیا سیکولر ہے، اس مفہوم میں کہ اس کی تعمیر انسانی کوششوں سے ہوئی ہے۔ لہٰذا دانش ور مذکورہ سوالات کے جواب تلاش کرنے کے لیے سیکولر طریقے (تاریخی و سماجی تجزیے کے طریقے) ہی کام میں لا سکتا ہے۔ سعید تسلیم کرتے ہیں کہ وحی و الہام نجی زندگی [کے معاملات کی] تفہیم کے لیے مکمل طور پر قابلِ عمل طریقے ہیں، لیکن اس وقت یہ تباہ کن بلکہ وحشیانہ بن جاتے ہیں، جب نظریاتی ذہن کے حامل مرد و عورت انھیں استعمال کرتے ہیں۔ بہ قول سعید: "لاریب، مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ دانش ور کو لازماً مقدس وژن یا متن کے محافظوں سے تاحیات بحث میں شریک رہنا چاہیے، جن کی غارت گری کی کوئی حد نہیں، جن کی سخت گیری کسی اختلاف رائے کو

برداشت نہیں کرسکتی،اور اس طرح [سماج میں] تنوع پیدا نہیں ہوتا''۔گویا ذاتی زندگی میں مذہب ایک نعمت،مگر ایک سماجی نظریے کے طور پر تباہ کن ہے۔نشاۃ ثانیہ کے بعد مغربی فکر نے دنیا کو مادی مظہر ہی سمجھا اور اس کی تفہیم میں عقلی طریقوں کو استعمال کیا ہے۔اردو میں سرسید نے (بیسویں صدی کے سیکولر انسان دوست فلسفی برٹرینڈ رسل سے پہلے)انیسویں صدی کے اواخر میں لکھا تھا کہ''قدیم اصول یہ ہے کہ مذہب روحانی اور جسمانی یعنی دینی و دنیوی دونوں کاموں سے متعلق ہے۔جدید اصول یہ ہے کہ مذہب صرف روحانی کاموں سے متعلق ہے''۔سعید اور سرسید کے یہ خیالات آج پاکستان میں جاری مذہبی شدت پسندی کے سلسلے میں کس قدر برمحل معلوم ہوتے ہیں،یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔مذہبی گروہوں کی غارت گری،مقدس متن کے نام پر ہے۔اقبال نے سیاست کے دین سے جدا ہونے کو چنگیزی کہا تھا،مگر مذہبی گروہوں،مذہبی سیاسی جماعتوں میں دین و سیاست کی آمیزش، چنگیزیت کی صورت اختیار کرگئی ہے۔پاکستان کے اہل دانش کا مخمصہ اس قدر انوکھا ہے کہ شاید اس کی کہیں مثال بھی نہ ہوگی۔ مذہب کے نام پر وجود میں آنے والی ریاست میں ،ایسے گروہوں کو وجود میں آنے سے کیسے روکا جاسکتا ہے جو ریاست کے تمام قوانین کو مذہبی بنانے کی جدو جہد کو مقصدِ حیات بنالیں،اور جو لوگ مذہب کو ذاتی زندگی تک محدود رکھنے کے قائل ہوں،ان کے خلاف صف آرا نہ ہوں؟ یہ ایک ایسا مخمصہ ہے،جس سے نکلنے کے لیے کبھی کبھی قائداعظم کی گیارہ اگست کی مشہور تقریر کا حوالہ دیا جاتا ہے،جس میں انھوں نے پاکستانی شہریت کی تعریف بلا مذہب وفرقہ کی تھی،مگر اس کے جواب میں قائداعظم کے متعدد ایسے خیالات پیش کیے جاتے ہیں جو پاکستان کو اسلام کی تجربہ گاہ بنانے سے متعلق تھے۔اس کا نتیجہ کنفیوژن ہے،نتیجہ خیز مباحثہ نہیں۔

سعید کو یہ ماننے میں تامل نہیں کہ الوہی صداقت میں یقین رکھنے والوں کو اپنی رائے کے اظہار کا حق ہے،اور یہ حق انھیں سیکولر دنیا دیتی ہے۔سیکولر دنیا بحث مباحثے میں تمام لوگوں کی جمہوری شرکت کی قائل ہے۔سیکولر دانش ور رائے ظاہر کرنے میں یقین رکھتا ہے،مسلط کرنے میں نہیں۔یہی اصول مذہبی دانش وروں کے لیے بھی ہے۔بہ قول سعید،سیکولر دانش ور کا اگر کوئی قلعہ ہوسکتا ہے تو وہ رائے کی تشکیل اور اظہار کی آزادی ہے۔اسی اصول کی بنا پر سعید سلمان رشدی کے حق میں آواز بلند کرنا بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔

کیا سیکولر ہونے کا مطلب سچائی کے ایک غیر متنازع تصور کا حامل ہونا ہے؟ کیا سیکولر سچائی ایک معروضی سچائی ہے؟ اگر اس کا جواب ہاں میں ہو تو ایک سیکولر اور ایک مذہبی دانش ور میں کیا فرق باقی رہ جاتا ہے۔ سعید کو بھی اس نزاکت کو احساس ہے، اس لیے وہ امریکی مورخ پیٹر نووک کی کتاب That Noble Dream (مطبوعہ ۱۹۸۸) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ حقیقت رسچائی سے متعلق اتفاق رائے غائب ہو گیا ہے۔ نیز روایتی اتھارٹی بھی باقی نہیں رہی، بہ شمول خدا اور مصنف۔ ظاہر ہے یہاں اشارہ نئی تھیوری کی طرف ہے، جس نے سچائی کو ایک سماجی تشکیل کہا ہے۔ سعید اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "یہ کہنا سچ ہے کہ معروضیت اور اتھارٹی کی تنقید نے مثبت خدمت انجام دی، کیوں کہ اس تنقید سے یہ واضح ہوا کہ بنی نوع انسان نے کس طرح سیکولر دنیا میں سچائیاں تشکیل دیں"۔ یہیں سعید اپنے محبوب موضوع مابعد نوآبادیات کی طرف پلٹتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ سفید آدمی کی برتری بھی ایک 'معروضی سچائی' سمجھی گئی تھی۔ ایشیا و افریقا پر حکم رانی، اسی 'معروضی سچائی' کو اتھارٹی سمجھ کر کی گئی۔ سعید نے اپنی کتابوں میں تفصیل سے واضح کیا ہے کہ کس طرح سفید آدمی نے 'ہم' کو ایک آفاقی صداقت قرار دے کر مقامی ثقافتوں کا استحصال کیا، حالاں کہ 'ہم' خود ایک مقامی یورپی تصور تھا۔ اتھارٹی کی تنقید سے آفاقیت، معرض سوال میں آئی ہے۔ آفاقیت کی جگہ مقامیت نے لے لی ہے۔ عقلی طور پر مقامیت کا مطلب ہے کہ سچائی غیر معین یعنی contingent ہے۔ آج اور یہاں کی سچائی، ضروری نہیں کہ کل اور وہاں کی سچائی کے عین مطابق ہو، یا اس کے لیے معیار ہو۔ مطابقت اور معیار بننے کا امکان ہوسکتا ہے، لازمی اصول نہیں۔ یہی وہ سچ ہے جس کا اظہار دانش ور کو طاقت ور کے سامنے کرنا چاہیے۔

عالمی دانش ور کے سامنے اب بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ کس طرح مقامی شناختوں کو دیگر مقامی شناختوں سے ہم آہنگ کیا جائے؟ اس ضمن میں وہ ایک اہم بات یہ کہتے ہیں کہ آج کسی دانش ور کے شایان شان نہیں کہ وہ اپنی ثقافت کی شان و شوکت کے قصیدے لکھے۔ یہ قصیدے دوسری، مختلف ثقافتوں کی موجودگی میں کوئی جواز نہیں رکھتے۔ اپنی ثقافتی عظمت کا ترانہ، دوسری ثقافتوں سے ہم آہنگی میں ایک بڑی رکاوٹ بن جاتا ہے۔ سعید دانش ور کو ثقافتی سفیر کے طور پر نہیں دیکھتے۔ ان کی نظر میں دانش ور کے لیے معقول رویہ، یہ ہے کہ وہ اپنے اور دیگر معاشروں میں موجود اختیارات کی حامل ان طاقتوں کو موضوع بنائے جو اپنے شہریوں کو جواب دہ ہیں۔

طاقت کو موضوع بنانے، اس کی حکمت عملیوں اور ان کے اثرات کو منکشف کے لیے ضروری ہے کہ دانش ور غیر معمولی تحقیق اور سخت محنت کرے۔ وہ ان دانش وروں کو ملامت کرتے ہیں جو دوسروں کے لیے تو اصولی اور مشکل مئوقف اختیار کرنے کی بات کرتے ہیں، مگر خود اس سے گریز کرتے ہیں کہ کہیں ان پر سیاسی ہونے کی چھاپ نہ لگ جائے، یا جو متنازع ہونے سے ڈرتے ہیں۔ نیز وہ متوازن، معتدل ہونے کی شہرت چاہتے ہیں، یا یہ خواہش رکھتے ہیں کہ انھیں کسی باوقار بورڈ میں شامل کرلیا جائے، وہ فیصلہ سازوں کی مین سٹریم میں رہیں، اور امید رکھیں کہ انھیں کوئی اعزازی ڈگری مل جائے، کوئی بڑا انعام یا شاید سفارت۔ سعید کے نزدیک دانش ور کے لیے اگر کوئی شے اس کی پرجوش دانش ورانہ زندگی کی خاصیت بدل سکتی ہے، اسے بے اثر اور بالآخر اسے قتل کرنے والی ہوسکتی ہے تو ان عادات کو 'داخلی بنانا' ہے۔ دانش ور کے خوف اور ترغیبات، اس کی ذہنی زندگی کو زہر آلود کرتے ہیں، جس کا اثر اس کی تحریروں میں بھی ظاہر ہوتا ہے؛ وہ طاقت کے آگے کلمہ ءحق کہنے کی بجائے، طاقت کی رضامندی کا طالب رہنے لگتا، اور مشکل وقت پڑنے پر طاقت کی آئیڈیالوجی کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ تاہم سعید یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ طاقت کے سامنے اظہار کوئی سادہ لوح قسم کی مثالیت پسندی نہیں۔ بہ قول سعید دانش ور کا کلمہ ءحق دراصل متبادلات کا محتاط جائزہ ہے، یعنی صحیح بات کا انتخاب، اور اس کی قابل فہم انداز میں نمائندگی، اور اس پلیٹ فارم سے نمائندگی جہاں یہ زیادہ مئوثر ہو اور صحیح تبدیلی کا سبب بن سکے۔

ان خطبات میں سعید اس مئوقف کو کئی بار دہراتے ہیں کہ دانش ورانہ سرگرمی، سیاست سے الگ نہیں رہ سکتی۔ سیاست ہر شے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہ سعید کا پسندیدہ مقولہ لگتا ہے۔ نیز وہ دانش ور کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ تبدیلی کے عمل کا حصہ بھی بنے۔ ایسے میں اس بات کا امکان ہے کہ دانش ور کسی سیاسی جماعت میں شامل ہوجائے، لیکن ساتھ ہی سعید اس اندیشے کا اظہار کرتے ہیں کہ اس کی جماعت میں شمولیت اسے دانش ور کی بجائے جماعتی نظریے کا معتقد بنا سکتی ہے۔ اس سوال پر وہ بحث اپنے آخری خطبے ''دیوتا جو سدا ناکام ہوتے ہیں'' میں کرتے ہیں۔ خطبے کا یہ عنوان انھوں نے رچرڈ کراس مین کی کتاب The God that Failed (مطبوعہ ۱۹۴۹) سے لیا ہے۔

ایک دانش ور کے طور پر سعید کسی دیوتا میں یقین نہیں رکھتے۔ لکھتے ہیں: ''میں کسی بھی قسم

کے سیاسی دیوتا میں اعتقاد کے خلاف ہوں''۔ سعید بعض تاریخی مثالوں سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں
کہ سیاسی دیوتاؤں میں دانش ور کے اعتقاد کا انجام بالآخر اعتراف گناہ کی اذیت ہے۔ وہ اپنے
ایک ایرانی دوست کی کہانی لکھتے ہیں، جو خمینی انقلاب کا پر جوش حامی تھا۔ انقلاب کے بعد خمینی
حکومت کا حصہ بنا، بعد میں مایوس ہوا۔ جب اسلامی انقلاب کے ممکنہ نتائج سامنے نہیں آئے، تو وہ
امریکا آ گیا۔ یہی نہیں بلکہ خلیج کی جنگ کے دوران میں اس نے امریکا کی حمایت بھی کی۔ گویا
ایک دیوتا سے مایوس ہو کر، دوسرے دیوتا میں اعتقاد پختہ کر لیا۔ بہ قول سعید اس کا رویہ، بائیں
بازو کے یورپی دانش وروں کا ساتھا، جو فاشزم اور امپیریل ازم میں سے امپیریل ازم کا انتخاب
کرتے ہیں۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں: ''دانش ورانہ اور سیاسی طور پر مطلوب رویہ یہ تھا
کہ فاشزم اور امپیریل ازم دونوں کو رد کیا جاتا''۔ برصغیر کے بائیں بازو کے دانش وروں نے بھی
دوسری عالمی جنگ کے دوران میں فاشزم کے مقابلے میں برطانوی امپیریل ازم کا ساتھ دیا
تھا۔ سعید نے یہ واضح نہیں کیا کہ بائیں بازو کے یورپی دانش وروں نے فاشزم کی مخالفت
میں کیوں امپیریل ازم کا انتخاب کیا؟ بائیں بازو کے یورپی دانش ور ہوں یا برصغیر کے، ان کی
فکر طاقت کی حرکیات میں اسیر تھی؛ ان کے لیے یہ بات قابل فہم تھی کہ طاقت کی ایک سفاک
شکل کا خاتمہ، طاقت کی دوسری زبردست صورت سے کیا جا سکتا ہے۔ ایک طاقت کے مقابلے
میں دوسری طاقت کے انتخاب کا 'جبر'، دوسری عالمی جنگ (جس میں فاشسٹ جرمنی و اٹلی کے
مقابلے میں اتحادی ملکوں میں سوویت یونین بھی شامل تھا، جو بائیں بازو کی جماعتوں کی دانش
ورانہ فکر کا قبلہ تھا) کی پیداوار تھا۔ سوال یہ ہے کہ اس میں آج کے دانش ور کے لیے کیا پیغام
ہے؟ ہماری رائے میں بڑا سادہ پیغام ہے۔ دانش ور کو طاقت کے مراکز سے فاصلہ رکھنا
چاہیے، تا کہ وہ طاقت، جبر، استحصال کی واضح اور مخفی یعنی مادی، نفسیاتی اور علمیاتی صورتوں کا پردہ
چاک کر سکے۔ یہ دانش ور کا حاشیائی مقام ہے، مگر اس کی دانش کی ساری طاقت کا خزینہ یہیں
دفن ہے۔

رچرڈ کراس مین کی کتاب میں ممتاز مغربی دانش وروں، جیسے آندرے ژید، آرتھر کوئسلر کے
ماسکو کی طرف جانے اور پھر واپس غیر کمیونسٹ ملکوں میں آ کر 'اعتراف گناہ' کے قصے ہیں۔ بہ قول
سعید سرد جنگ کے زمانے میں اکثر لوگوں کے 'دانش ورانہ کیریر' کی بنیاد دانش ورانہ کامیابیوں کے

بجائے کمیونزم کی برائیوں کو ثابت کرنے، نیز کمیونسٹ ملکوں میں جا کر رہنے کے ناکام تجربے پر ندامت کے اظہار پر تھی۔ اس پر سعید طنزاً کہتے ہیں: ''میں پوچھنا چاہتا ہوں، ایک دانش ور کے طور پر آپ کیوں دیوتا میں یقین رکھتے ہیں؟ مزید براں آپ کو یہ حق کس نے دیا ہے کہ آپ یہ تصور کریں کہ آپ کا سابقہ اعتقاد اور بعد کی التباس شکنی [ہمارے لیے] اس قدر اہم ہیں؟'' سعید دیوتا میں یقین کو تشدد سے وابستہ دیکھتے ہیں۔ نئے نظریے کو مذہب بنانے والے، اور پرانے نظریے کی طرف مراجعت کرنے والے اکثر عدم رواداد اور متشدد ہوتے ہیں۔ قصہ مختصر، دانش ور کے لیے دیوتا ہمیشہ ناکام ہوتے ہیں۔

دیوتا کیوں ناکام ہوتے ہیں؟ دیوتا (اور ہیرو بھی)، ایک ایسی شبیہ ہے، جس کی اصل ہمیشہ ماضی میں ہوتی ہے، مگر یہ حال میں پوری شان سے جلوہ گر رہتی اور مستقبل سے متعلق امیدوں اور خواہشات کا مرکز بنی رہتی ہے؛ گویا یہ لازمانی شبیہ ہے، جس کا تصور ہم اپنے اس ذہن سے کرتے ہیں، جس کی ساری کارکردگی زمان و مکاں کی اسیر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دیوتا کو اپنی عقیدت کا مرکز بنانے کے لیے ہم اپنے مکانی و زمانی شعور کو معطل کرتے ہیں۔

[دانش ور کے اظہارات (Representations of the Intellectual) ونٹاژ بکس، نیو یارک سے ۱۹۹۴ میں پہلی مرتبہ شائع ہوئی۔ اس تحریر میں کتاب کا پہلا ایڈیشن ہی سامنے رکھا گیا ہے۔ ن ع ن]

●○●○●○●

دانش ور اور سماجی تبدیلی

(چند ابتدائی باتیں)

دانش ور کون؟

سماج کی تعمیر، تعمیرِ نو یا سماج میں کسی بھی قسم کی تبدیلی لانے میں دانش ور کا کیا کردار ہے؟ اس سوال کا جواب تلاش کرنے سے پہلے، دو سوالات پر توجہ ضروری ہے۔ پہلا سوال یہ ہے کہ کب سے یہ سمجھا جانے لگا کہ سماج کی اصلاح و تعمیر میں دانش ور کا بھی کوئی کردار ہوتا ہے؟ کیا انسانی معاشرے کی ابتدائی تشکیل کے دنوں ہی میں یہ خیال کیا جانے لگا تھا کہ سماجی تشکیل کے عمل میں اس خاص گروہ کا حصہ تھا، جو ذہنی کام کرتا ہے، یا تاریخ کے کسی خاص عہد میں دانش ور کی اہمیت کا ادراک ہوا؟ ابتدائی معاشروں میں طاقت کے دو مراکز تھے، جو معاشرے کی تشکیل اور کارکردگی پر اثر انداز ہوتے تھے: بادشاہ اور کاہن، پروہت، جادوگر، مذہبی راہنما۔ کاہنوں اور جادوگروں کا طبقہ، بادشاہ کے مقابلے میں زیادہ طاقت ور تھا۔ بادشاہ کے پاس عسکری طاقت ہوا کرتی تھی، جب کہ کاہن، جادوگر وغیرہ 'علم کی طاقت' کے حامل سمجھے جاتے تھے۔ یہ 'علم' انسانی کوشش کا نتیجہ نہیں، دیوتاؤں کی عطا سمجھا جاتا تھا۔ اس 'علم' کی 'طاقت' لوگوں کے عقیدے اور یقین میں مضمر تھی۔ بیماری، جنگ، غربت، سفر، موت جیسے مصائب کا سامنا کرنے میں اس 'علم' سے مدد لی جاتی تھی۔ بہ ہر کیف قدیم انسانی معاشروں میں جادوگروں اور مذہبی راہنماؤں نے اس یقین کو عام کیا کہ علم، سماج کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہے۔ لیکن جسے ہم دانش ور کہتے ہیں (جس کی وضاحت آگے آرہی ہے) وہ ایک نیا طبقہ ہے، جس کا وجود جدید کاری کا مرہون ہے۔ اگرچہ قدیم زمانوں کے کاہنوں اور جدید عہد کے دانش وروں میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں 'ذہن د

شعور و دانش' کی مدد سے معاشرے پر اثر انداز ہوتے ہیں، مگر'ذہن و شعور و دانش' کی تعریف، تخلیق اور ترسیل کے طریقوں میں اس قدر فرق ہے کہ ان کے سماج پر اثرات کی نوعیت میں بنیادی قسم کا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں قدیم زمانے کے کاہنوں اور جدید زمانے کے دانش وروں کے بیچ 'حکیم، عارف، صوفی، دانا، ملا، علامہ اور فلاسفر، sage, savant, wizard,genius' وغیرہ تھے۔ان کا تعلق کلاسیکی عہد سے تھا۔ان میں دو طرح کے لوگ تھے: روایتی اور انقلابی۔ ملا روایتی صاحب علم تھا؛ وہ ماضی کی روایات کی سختی سے پاس داری کرتا تھا، جب کہ صوفی و حکیم بڑی حد تک انقلابی تھے؛ خود طریقت ایک انقلابی راستہ تھا، جسے صوفیا نے وضع کیا؛ مذہبی رواداری، صوفیانہ دانش کا دوسرا انقلابی پہلو تھا؛ صوفیا کا کلاسیکی اشرافی زبانوں کی جگہ مقامی عوامی زبانوں میں اظہار کرنا، ایک اور انقلابی دانش ورانہ خیال تھا۔ دوسری طرف حکماو فلاسفہ، سماج کا وہ مختصر گروہ ہوا کرتے تھے، جو زندگی، دنیا اور کائنات سے متعلق بنیادی سوالات کے جواب تلاش کرتے تھے؛ یعنی مذہبی وجدان کے ساتھ ساتھ، یا اس کی جگہ انسانی تعقل کو بروے کار لاتے تھے۔ اسی گروہ نے پہلی مرتبہ باور کرایا کہ علم دیوتاؤں کی عطا نہیں، انسانی کوشش کا نتیجہ ہے۔ نور اللغات میں حکمت کی تعریف کے ضمن میں لکھا ہے کہ ''اصطلاح میں حکمت عبارت ہے، احوال موجودات کے علم سے جیسا کہ وہ نفس الامر میں ہے''[۱۰]۔ موضوع کے اعتبار سے حکمت کی تین شاخیں بیان کی گئی ہیں: طبعی، ریاضی اور الٰہی۔ پھر حکمت کو نظری اور عملی میں بانٹا گیا ہے۔ لہٰذا حکیم وہ شخص ہوا کرتا تھا، جو موجودات سے متعلق نظریات وضع کرتا تھا، اور وجود حقیقی کے اثبات، اور انسانی دنیا و کائنات میں اس کی قدرت و اختیار کی وسعت سے متعلق تجریدی تصورات پیش کیا کرتا تھا۔ اس کی اہم خصوصیت یہ تھی کہ وہ طبیعی و مابعد الطبیعی فکر کی تشکیل میں بہ یک وقت سرگرم ہوا کرتا تھا۔ جدید دانش ور سے فقط اس مفہوم میں مختلف تھا کہ وہ علم کی سماجی افادیت سے سروکار نہیں رکھتا تھا۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ دانش ور ہے کون؟ وہ کن خصوصیات کی بنا پر سماج کے باقی لوگوں سے مختلف ہے، اور الگ پہچانا جاتا ہے؟ نیز وہ جن خصوصیات کا حامل ہوتا ہے، انھیں وہ کیوں کر حاصل کرتا ہے؟ کیا یہ خصوصیات فطری ہوتی ہیں، یا اکتسابی؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ دانش ور کا لفظ ہمارے یہاں انگریزی لفظ انٹلکچوئل کے معنی میں اور مترادف کے طور پر استعمال

کے مطابق انٹلیکچوئل سے مراد وہ شخص ہے جو intellect یعنی منطقی ہوتا ہے۔ ویبسٹر ڈکشنری منطقی انداز میں سوچنا، تاثر و جذبے پر منظم انداز میں سوچنے کی صلاحیت' کو استعمال میں لاتا ہے۔[۲] و مرتب غور و فکر کو ترجیح دیتا ہے، تاکہ کسی شے یا کسی مسئلے کا صحیح، معروضی علم حاصل کیا جاسکے۔ اسی لیے سنجیدہ مطالعہ اور مسلسل غور و فکر دانش ور کی پہچان ہے۔ دانش ور رفتہ رفتہ ایک 'نئی دنیا' میں داخل ہوتا ہے۔ یہ ذہنی، عقلی، استدلالی دنیا ہے؛ شعور کی دنیا ہے؛ مسلسل جاننے، تحقیق کرنے، اور شعور کی حدوں کو وسیع کرنے کی دنیا ہے؛ پرانی اصطلاح میں منقولات کی بجائے معقولات کی دنیا ہے؛ وجدان والہام واساطیر کے بجائے تعقل کی دنیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دانش ور کی دنیا انسانی علم کی دنیا ہے؛ انسانی علم سے مراد، وہ علم جسے انسان نے، انسانی معاملات و مسائل پر، خالص انسانی ذہنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہوئے، غور و فکر اور تحقیق کی مدد سے تخلیق کیا ہے۔

جیسا کہ ابتدا میں کہا گیا ہے کہ دانش وروں کے طبقے کا ظہور جدید عہد میں ہوا۔ جدیدیت کا انسانیت پر غالباً احسان عظیم یہ ہے کہ اس نے باور کرایا کہ خیالات اور علم کی تخلیق ایک خالص انسانی سرگرمی ہے؛ علم کا سرچشمہ انسانی ذہن ہے۔ تمام سماجی علوم اس یقین کی کوکھ سے پیدا ہوئے، اور اساطیر ومذاہب کے معاشرتی مطالعات کی راہ کھلی۔ مغرب میں جدید عہد کا آغاز چودھویں صدی کے لگ بھگ ہوا، تاہم جدیدیت کا یہ داعیہ 'علم کا سرچشمہ ذہنِ انسانی ہے' ہمیں بعض مسلم مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ مثلاً ابوبکر رازی (۸۶۴ء۔۹۳۰ء) نے کہا کہ ''انسان کو راستہ دکھانے اور اس کے اندر روشن خیالی پیدا کرنے کے لیے عقل ہی کافی ہے''۔[۳] اسی طرح ابوالعلا معری (۹۷۳ء۔۱۰۵۷ء) نے کہا'' کہ عقل کے سوا کوئی امام نہیں جو انسان کی صبح شام راہنمائی کرے۔ [اپنے اشعار میں کہا کہ] میں حیران ہوں کسریٰ کے حواریوں پر اور اس ریت پر کہ انسانوں کے منھ گائے کے پیشاب سے دھوئے جائیں اور یہودیوں کی اس بات پر کہ خدا کو (قربانی کے) لہو کے چھینٹے اور بھنے ہوئے گوشت کی باس پسند ہے، اور عیسائیت کے اس عقیدے پر کہ خدا پر سچ مچ ظلم و جبر ہوا تھا، اور وہ اس سے بچنے کے لیے کچھ بھی نہ کرسکا، اور ان لوگوں پر جو کنکریاں مارنے اور پتھر کو بوسہ دینے کے لیے دور دراز کا سفر کرکے آتے ہیں۔ کوئی حیرت جیسی حیرت ہے لوگوں کی ان باتوں پر! کیا ان میں سے کسی کو بھی حقیقت کا چہرہ دکھائی نہیں دیتا''۔[۴] بینائی سے محروم معری، عقل کی روشنی پر نہ صرف پختہ یقین رکھتے تھے، بلکہ اس علم کے

اظہار کی جرأت سے بھی مالا مال تھے، جسے عقل پیدا کرتی ہے۔ معری کو اس امر میں کوئی شبہ نہیں تھا کہ انسانی عقل، 'حقیقت کا چہرہ' دیکھ سکنے کی اہل ہے۔ اس کے علاوہ معری کی دانش ورانہ فکر اس نازک نکتے کو بھی گرفت میں لیتی ہے کہ عقل کی امامت کی راہ میں مذہبی رسمیات حائل ہیں۔ مذہبی و سیکولر بہ معنی انسانی فکر میں تضاد کا احساس ان مسلمان حکما کو تھا۔ مگر مسلم معاشروں کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ ابوبکر رازی، معری اور ابن رشد کی عقلیت پسندانہ آوازوں پر غزالی، ابن حزم اور فخر الدین رازی کی عقلیت مخالف آوازیں غالب آگئیں، اور یہاں سماجی سائنسوں کی روایت پیدا نہ ہوسکی۔ المیہ یہ نہیں ہوا کہ مسلم دنیا میں دانش وری کا خلا پیدا ہوا، جسے مغرب کی سماجی سائنسوں نے پر کرنے کی کوشش کی؛ المیہ یہ ہوا کہ مذہبی وسیکولر/انسانی فکر میں ایک خلیج نمودار ہوئی۔ سیکولر/انسانی فکر کی جو روایت مسلم تاریخ میں موجود تھی، اسے یا تو فراموش کردیا گیا، یا اس کا انکار کیا گیا؛ اسے 'لادین مغرب' کی پیداوار قرار دے کر شدید نفرت کا نشانہ بنایا گیا۔ مسلم دنیا کی اکثریت نے اپنے تہذیبی تصور کائنات کو علیحدگی پسندانہ یعنی Exclusive سمجھنا شروع کیا، جو بڑی حد تک خود اپنی تہذیبی تاریخ کے بعض اہم عناصر کی نفی پر استوار تھا، اور جس کا مغرب کے عقلی تہذیبی تصور کائنات سے رشتہ عداوت کا تصور کیا گیا۔ عداوت کیا گل کھلاتی ہے، اس کا اندازہ معاصر اسلامی دنیا میں جاری شدت پسندی سے کیا جاسکتا ہے۔

انٹلیکچوئل کی اصطلاح کا موجودہ رواج فرانس میں ''دانش وروں کے منشور'' سے ہوا۔ قصہ یہ تھا کہ ۱۸۹۴ء میں فرانسیسی فوجی الفریڈ ڈریفس (جو مذہباً یہودی تھا) پر یہ الزام عائد ہوا کہ اس نے جرمنوں کو فرانس کے عسکری راز فراہم کیے۔ فوجی عدالت نے اسے مجرم قرار دے کر سزا دی۔ اس واقعے نے فرانس کے اہلِ دانش کو ایک پلیٹ فارم پر جمع کیا، جنھوں نے ''دانش وروں کا منشور'' تیار کیا۔ اس میں ایملی زولا پیش پیش تھے۔ اس منشور پر ہر طبقہء فکر کے لوگوں کے دست خط حاصل کرنے کی مہم چلائی گئی۔ جن ادیبوں نے اس منشور سے اتفاق کیا، ان میں مارسل پروست اور موپاساں بھی شامل تھے۔ ان اہلِ دانش کے سامنے سوال یہ تھا کہ وہ فرانسیسی حکومت کے سامی مخالف رویوں، عسکری ناانصافی اور قومی جوش کے خلاف جرأت سے بولنے کا فیصلہ کریں، یا بزدل بن جائیں، اور ہجوم کا ساتھ دیں، یعنی یہودی الفریڈ ڈریفس کے دفاع سے انکار

کر دیں، اور جرمنوں کے خلاف جنگجویانہ ترانے گائیں۔ جدید دنیا کی تاریخ میں یہ غالباً پہلی مرتبہ تھا کہ دانش ور ایک 'نئے سماجی گروہ' کی صورت میں منظم ہوئے، اور انھوں نے ریاستی و سماجی معاملات میں ایک واضح، دوٹوک موقف اختیار کیا؛ ایک ایسا موقف جو مقبولِ عام، نام نہاد قومی موقف کے برعکس تھا۔ ڈریفس کے معاملے نے، دانش ور کے سلسلے میں کئی سنجیدہ سوالات کو بھی جنم دیا۔ مثلاً یہ کہ مصنفین اور جامعات کے اساتذہ یعنی دانش ور جس اعلیٰ بصیرت کا دعویٰ کر رہے ہیں، کیا وہ ملکی قانون سے برتر ہے؟ دانش وری اور ریاست کی وفاداری میں کیا تعلق ہے؟ نیز دانش وروں کو ریاستی و ملکی اداروں کے معاملات میں مداخلت کا حق کیوں کر ہو سکتا ہے؟ دانش ور قومی فیصلوں پر سوال اٹھانے کا جواز کہاں سے حاصل کرتا ہے؟ کیا یہ جواز اسے محض اپنی ادبی و علمی شہرت سے حاصل ہو جاتا ہے یا ادب تخلیق کرنے اور کسی شعبۂ علم میں مسلسل کام کرنے کے نتیجے میں اسے 'دانش ورانہ بصیرت' کا تحفہ ملتا ہے؟ بیسویں صدی میں دانش ور کی شناخت اور اس کے سماجی کردار کی تشکیل انھی سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی مرہون نظر آتی ہے۔ اسی سے ملتی جلتی صورت حال ۱۹۴۸ء میں نوزائیدہ پاکستان میں بھی پیدا ہوئی تھی، جب حسن عسکری نے پہلی پاک بھارت جنگ کے تناظر میں ادیب کی قومی ذمہ داری کا سوال اٹھایا تھا۔ کشمیر پر ہونے والی اس جنگ نے دونوں ملکوں کے ادیبوں، دانش وروں کو ایک سخت آزمائش میں مبتلا کیا تھا۔ ایک طرف ریاست کے قومی نظریے سے وفاداری کا سوال تھا، اور دوسری طرف ادیب / دانش ور کی آزادانہ فکر کا سوال تھا۔ اگرچہ اس صورتِ حال میں حسن عسکری نے پاکستان کے قومی اسلامی نظریے کی غیر مشروط حمایت کی تھی، اور اشتراکی ادیبوں نے (سجاد ظہیر کی راہنمائی میں) جمہوریت کا ساتھ دینے کا اعلان کیا تھا (جس کا مطلب بھارت کی حمایت تھی)، مگر اسی سے ایک نیا بیانیہ اردو دانش وری کی روایت میں شامل ہوا تھا؛ یہ کہ ادیب / دانش ور کوئی بھی موقف اختیار کرے، وہ قومی صورتِ حال سے لاتعلق نہیں رہ سکتا۔

دانش ور یعنی انٹلیکچوئل کو بعض لوگ انٹیلیجنسیا یعنی 'اعلیٰ تعلیم یافتہ' کا مترادف سمجھتے ہیں۔ حالاں کہ دونوں میں فرق ہے۔ ''یہ [انٹیلیجنسیا] اصطلاح پہلی مرتبہ روس میں انیسویں صدی میں استعمال ہوئی، جس سے مراد وہ ثقافتی طبقات تھے، جنھوں نے یونیورسٹی کی تعلیم حاصل کی تھی، اور وہ پیشہ ورانہ ملازمت کے اہل تھے۔ یہ وہ لوگ تھے، جو دست کارانہ پیشوں کے مقابلے میں ذہنی پیشوں سے منسلک تھے''۔[۵] اس کے مقابلے میں دانش ور (انٹیلکچوئل) وہ گروہ ہے جو سماج

اور ثقافت کے عمومی سوالات سے دل چسپی رکھتا ہے۔ نیز جو خیالات کی تخلیق، ترسیل اور تنقید میں براہ راست حصہ لیتا ہے"۔[۶] گویا دونوں میں دو قسم کے فرق ہیں۔ دانش ور علم کی تخلیق میں حصہ لیتا ہے، جب کہ 'اعلیٰ تعلیم یافتہ' لوگ کسی علم یا فن پر عبور حاصل کرتا ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ دانش ور کی وابستگی عوام سے ہوتی ہے، مگر تعلیم یافتہ گروہ کا تعلق سماج کے کسی خاص مگر محدود طبقے سے ہوتا ہے۔ دونوں کی وابستگیوں کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔ دانش ور کی وابستگی بے غرضانہ ہوتی ہے، جب کہ اعلیٰ تعلیم یافتہ کی وابستگی کی نوعیت پیشہ ورانہ ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو ڈاکٹر، انجینئر، مینیجر، اعلیٰ انتظامی افسر "انٹیلیجنسیا" ہیں، اور ادیب، سائنس دان، فلسفی، مذہبی مفکر، استاد، سیاسی و عمرانی مفکرین دانش ور ہیں۔

دانش ور کا تصور اس وقت تک پوری طرح واضح نہیں ہو سکتا، جب تک اس سوال کا جواب نہ دیا جائے (جس کا سامنا فرانسیسی دانش وروں کو اوّل اوّل کرنا پڑا تھا) کہ 'ادیب، سائنس دان، فلسفی، استاد، مذہبی و سیاسی مفکر' کس بنیاد پر دانش ور کہلاتے ہیں؟ کیا دانش وری ان کی بنیادی خصوصیت ہے یا اضافی خوبی ہے؟ یعنی کیا وہ 'ادب، سائنس، فلسفے اور فکر' کی صورت میں جو کچھ تخلیق کرتے ہیں، اسی کا دوسرا نام دانش ہے، یا پھر ان شعبوں میں کام کرنے کے نتیجے میں وہ دنیا، انسان اور کائنات سے متعلق ایک ایسی 'نظر' حاصل کرتے ہیں جو مسائل کے دانش ورانہ تجزیے میں مدد دے سکتی ہے؟ ان سوالوں کے جواب آسان نہیں ہیں۔ بڑی دقت تو یہ ہے کہ ادب، سائنس، فلسفے اور فکر کو ہم ایک ہی زمرے میں نہیں رکھ سکتے۔ ان شعبوں میں کام کرنے والے لوگ مختلف انداز میں کام کرتے ہیں؛ ان کا بنیادی مواد مختلف ہوتا ہے، اس مواد کو ترتیب دینے اور نتائج اخذ کرنے، نہ کرنے کے طریق ہائے کار مختلف ہوتے ہیں۔ مثلاً ادب اصل میں ایک تخیلی تشکیل ہے، جب کہ فلسفہ و سائنس منطق و مشاہدے سے متعلق ہیں۔ مذہبی مفکر مابعد الطبیعیاتی دنیا کو بنیادی حوالہ بناتا ہے، اور سیاسی و عمرانی مفکر جس دنیا سے مواد حاصل کرتا ہے، یا جس دنیا کے بارے میں گفتگو کرتا ہے، وہ مادی، سماجی دنیا ہے۔ ہرچند یہ سب لوگ کسی نہ کسی سطح پر سماجی دنیا پر بحث کرتے ہیں، یا اس کی طرف رجوع کرتے ہیں، مگر براہ راست رجوع کرنے، اور بالواسطہ حوالہ بنانے میں، اور بنیادی دلیل مابعد الطبیعی دنیا سے یا حسی دنیا سے لانے میں بہت فرق ہے۔ یہی دیکھیے کہ جب ادب مادی سماجی دنیا کی تخیلی تشکیل کرتا ہے تو اس سے اس دنیا کے مسائل و معاملات کی ترجمانی، اس کی عمرانی ترجمانی سے کافی مختلف ہوتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے

ہیں کہ 'ادب، سائنس، فلسفہ، فکر' دنیا کی تفہیم و ترجمانی کے الگ الگ طریقے ہیں۔ سائنس دان اور مذہبی مفکر اپنی بنیادی حیثیت میں دانش کی تخلیق نہیں کرتے۔ تاہم وہ ہمیں دنیا و سماج کی آگاہی دیتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی آگاہی کو 'دانش ورانہ آگاہی' نہیں کہہ سکتے۔ اگر آگاہی ہمارے شعور کو وسیع کرتی ہے تو دانش ورانہ آگاہی شعور میں وسعت کے علاوہ گہرائی بھی پیدا کرتی ہے؛ وہ ہمارے شعور و احساس کو تبدیل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ دوسری طرف ادب و فلسفہ میں دانش ورانہ آگاہی کے بیش از بیش عناصر ہوتے ہیں۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ 'ادب، سائنس، فلسفہ اور فکر' میں مسلسل اور تخلیقی انداز میں کام کرنے والے ایک ایسی نظریا طریق کار وضع کرنے میں عموماً کامیاب ہوتے ہیں جو مسائل پر دانش ورانہ رائے ظاہر کرنے کی بنیاد بن سکتے ہیں۔ اس کا اظہار اکثر اس وقت ہوتا ہے، جب ان لوگوں کو کسی انتہائی اہم اجتماعی مسئلے پر ایک واضح مؤقف کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ یہیں ہمیں انفرادی دانش ورانہ مؤقف، اجتماعی دانش ورانہ مؤقف، جماعتی دانش ورانہ مؤقف، منقسم اجتماعی دانش ورانہ اور اجتماعی عوامی مؤقف میں فرق کرنا چاہیے۔ سرسید نے انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت کی، یہ ان کا انفرادی مؤقف تھا۔ اسی زمانے کے دو اہم دانش وروں اکبر اور شبلی نے انڈین نیشنل کانگریس ہی کی حمایت کی۔ یہ ایک ہی مسئلے کے ضمن میں مختلف دانش وروں کے مختلف انفرادی مؤقف تھے۔ دوسری جنگِ عظیم میں ترقی پسندوں نے برطانوی سامراج کی حمایت کی؛ یہ جماعتی دانش ورانہ مؤقف کی مثال تھی۔ قیامِ پاکستان کے بعد کشمیر پر بھارت کے حملے کی مذمتی قرار داد پر محمد حسن عسکری نے ادیبوں کے دست خط حاصل کرنے شروع کیے۔ اس پر سوائے فیض کے کسی ترقی پسند نے دست خط نہیں کیے۔ یہ منقسم اجتماعی دانش ورانہ مؤقف تھا۔ چند دن پہلے پشاور میں آرمی پبلک سکول میں ڈیڑھ سو کے لگ بھگ بچوں کے وحشیانہ قتل کے بعد طالبان کے خلاف اجتماعی عوامی مؤقف سامنے آیا۔ تاہم نشان خاطر رہے کہ 'اجتماعی عوامی مؤقف' سے زیادہ کوئی شے مبہم اور نازک نہیں ہوتی؛ لہٰذا اس کے معرض سوال میں آنے یا بکھرنے کا اندیشہ مسلسل رہتا ہے۔ عموماً اس کی اساس ایک ایسے خوف پر ہوتی ہے، جو قومی اور عوامی مفاد پر مبنی نظریے کے تحفظ کو لاحق ہوتا ہے۔ چناں چہ جب تک خوف موجود ہے، اجتماعی عوامی مؤقف بھی موجود رہتا ہے۔

اسی مقام پر ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ ادب، سائنس، فلسفہ و فکر کے شعبوں

سے وابستہ سب لوگوں میں 'دانش ورانہ نظر' پیدا نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان لوگوں میں ایک طبقہ وہ ہوتا ہے جو خیالات تخلیق کرتا ہے، جب کہ ایک بڑا طبقہ ایسا ہوتا ہے جو دوسروں کے تخلیق کیے ہوئے خیالات کی تفہیم و ترسیل کا انتخاب کرتا ہے۔ دوسرے طبقے کے یہاں ہمیں ایک دوئی ملتی ہے۔ وہ اپنی پیشہ ورانہ زندگی میں جس علم، یا جن نظریات، یا جن تخیلات کو پیش کرتے ہیں، سماجی زندگی میں اس کے برعکس موقف کے حامل ہوتے ہیں۔ فزکس کا استاد، مذہب میں شدت پسندانہ خیالات کا حامل ہوسکتا ہے، فلسفے کا مؤرخ، ثقافتی تعصبات کا مظاہرہ کرسکتا ہے، اور ایک شاعر فرقہ وارانہ خیالات کی حمایت کرسکتا ہے۔ خدا اور آخرت کی سزا و جزا میں غیر متزلزل یقین رکھنے والا شخص، بے گناہ لوگوں کے گلے کاٹ سکتا ہے۔ لہٰذا ادب، سائنس، فلسفے اور فکر سے محض تعلق کسی کو دانش ور نہیں بناتا۔ دانش وری مسلسل سوال اٹھانے، ہر صورتِ حال کے تمام ممکنہ پہلوؤں پر نظر ڈالنے، ہر مسئلے کی جڑ تک پہنچنے کی کوشش کرنے، مقبول آرا پر سوالیہ نشان لگانے، اور سب سے بڑھ کر ہر نئے مسئلے کو اس کے اپنے تناظر میں سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ دانش وری کے لیے سب سے بڑا خطرہ آدمی کے بچپن کے تصورات کی اسیری، اور ماضی و تاریخ کو مطلق صداقتوں کا درجہ دینے میں ہے۔ اس خطرے سے بچنے کی ایک صورت یہ ہے کہ وہ اپنے بچپن و ماضی و تاریخ کا تنقیدی جائزہ لیتا رہے، خود کو بچپن و ماضی و تاریخ کے جذباتی طلسم کا شکار ہونے سے بچانے کی خاطر، ان کی نئے حالات سے ہم آہنگ تعبیریں کرتا رہے۔ نئی تعبیریں ہی ماضی کو مطلق صداقت سمجھنے، اور اس سے پیدا ہونے والی استبدادی سوچ سے آزادی دلا سکتی ہیں۔

خلطِ مبحث سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس نکتے کو پیشِ نظر رکھیں کہ چوں کہ ہم ادب اور سائنس و فلسفہ و فکر کو ایک ہی زمرے میں شمار نہیں کرسکتے، اس لیے ان سب میں دانش وری کا اظہار یکساں انداز میں نہیں ہوتا۔ نیز یہ بات بھی نظر میں رہنی چاہیے کہ دانش وری کا گہرا تعلق ترجمانی کے اسلوب سے ہے۔ دانش وری راست، غیر مبہم ترجمانی کا تقاضا کرتی ہے۔ سائنسی، فلسفیانہ، فکری مضامین میں دانش ورانہ باتیں غیر مبہم پیرائے میں ظاہر ہوتی ہیں، مگر ادب میں نہیں۔ تخلیق کار کا انداز تخیلی اور تاثراتی ہوتا ہے۔ وہ معلوم دنیا کو بھی نامانوس اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ صاف لفظوں میں شعر و فکشن کو ہم دانش وری کا حامل کہہ سکتے ہیں، مگر انھیں دانش ورانہ اظہاریہ نہیں کہہ سکتے۔ شعر و فکشن میں بیش از بیش دانش ہوسکتی ہے، مگر یہ تخیلی، استعاراتی، علامتی

پیرائے میں لپٹی ہوتی ہے؛ اسے شعر و فکشن سے دریافت کرنا پڑتا ہے، اس کی تعبیر کرنا پڑتی ہے۔ لہٰذا شعر و فکشن پر بعض تنقیدی مضامین دانش ورانہ اظہاریہ ہوتے ہیں۔ اس امر کا احساس بعض اوقات خود تخلیق کاروں کو بھی ہوتا ہے۔ چناں چہ وہ شعر و فکشن لکھنے کے ساتھ ساتھ، مضامین بھی لکھتے ہیں، خصوصاً جب انھیں کسی سماجی مسئلے یا معاملے پر اپنے کسی واضح موقف کا اظہار کرنا مقصود ہو۔ معاصر عہد میں ارون دھتی رائے ایک ایسی شخصیت ہیں، جنھوں نے تخلیقی اور دانش ورانہ اظہاریے میں فرق کی نہایت واضح لکیر کھینچی ہے۔ انھوں نے ناول لکھنا ترک کیا ہے، اور ہندوستان کے مسائل پر راست دانش ورانہ تحریریں لکھنا شروع کی ہیں۔

دانش وروں کی اقسام:

انیسویں صدی کے آخر میں جب دانش وروں نے ایک نئے سماجی طبقے کے طور پر اپنی شناخت قائم کرنا شروع کی تو اس طبقے میں علم اور آرٹ کے سب شعبوں سے تعلق رکھنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ شخص جو کچھ نہ کچھ تخلیق کرتا تھا، کسی خیال کے ابلاغ کی قدرت رکھتا تھا، اس کے قارئین و مخاطبین کا چھوٹا موٹا حلقہ تھا، اسے دانش ور سمجھا گیا۔ ہمارے یہاں سرسید، آزاد، حالی، شبلی، نذیر احمد، مولوی ذکاءاللہ، امیر علی، مولانا قاسم نانوتوی اور ان سے ذرا پہلے غالب (خصوصاً اپنے اردو خطوط کے حوالے سے)، ماسٹر رام چندر، امام بخش صہبائی دانش ور تھے، اگر چہ انھوں نے اپنے لیے یہ لفظ اختیار نہیں۔ تاہم انھوں نے اس زمانے کی نوآبادیاتی صورتِ حال سے پیدا ہونے والے تعلیمی، ثقافتی، معاشی، اخلاقی، سیاسی سوالات کے جوابات کی خاطر نئے خیالات قبول کیے یا تخلیق کیے، ان کی ترسیل کے لیے رسائل و اخبارات کا سہارا لیا، اور اپنے قارئین و مخاطبین کا ایک واضح حلقہ پیدا کیا۔ یہ سارا عمل دانش ورانہ تھا۔ یہ لوگ شاعر، مضمون نگار، مورخ، سوانح نگار، ناول نگار، استاد، صحافی تھے۔ خود مغرب میں اور برصغیر میں دانش ور طبقے کی یہ شناخت مبہم تھی۔ ان میں یہ بات تو مشترک تھی کہ ان کے ذہن و تخیل اپنے زمانے کے سلگتے ہوئے سوالوں پر مرتکز تھے، مگر ان میں طرزِ فکر یا تصورِ کائنات کا بنیادی نوعیت کا فرق تھا، اور اس کے نتیجے میں ایک ہی سوال کی تفہیم متضاد طریقے سے ہوتی تھی، اور یہ متضاد طریقہ ایک مسئلے کو دو مختلف پہلوؤں سے سمجھنے کی کوشش سے مختلف تھا۔ اس سے دو متحارب تصورات پیدا ہوتے تھے۔

اسی زمانے میں سر سید نے "زاہد اور فلاسفر کی کہانی اور دو سلطنتوں کا مقابلہ" کے عنوان سے ایک مضمون تہذیب الاخلاق میں شایع کیا۔ یہ مضمون جو ایک کہانی کی ہیئت میں لکھا گیا ہے، اردو میں پہلی مرتبہ دو قسم کے دانش وروں میں تفریق کرتا ہے۔ مضمون میں ایک قسم کے دانش ور کی نمائندگی زاہد، اور دوسری قسم کے دانش ور کی ترجمانی فلاسفر کرتا ہے۔ مضمون میں بتایا گیا ہے کہ زاہد اور فلاسفر دونوں خدا کے متلاشی ہیں، مگر دونوں کی تلاش کے طریقے جدا جدا ہیں۔ زاہد آنکھیں بند کیے، تسبیح وتہلیل کرتے ہوئے خدا کو ڈھونڈ رہا تھا، اور فلاسفر آنکھیں کھولے خدا کی صنعتوں کو دیکھ رہا تھا، اور ان صنعتوں میں خدا کی حکمت اور صفات کا مشاہدہ کر رہا تھا۔ اتفاقاً دونوں کی ملاقات ہوئی۔ دونوں نے طے کیا کہ دنیا کی سیر کریں۔ پھرتے پھراتے، ایک ملک میں پہنچے۔ یہاں کا بادشاہ شان و شوکت، رعب و دبدبے اور فیاضی میں مشہور تھا۔ "اس بادشاہ کی بادشاہت میں کوئی قانون نہیں تھا۔ جس کو چاہتا تھا نوازتا تھا، جس کو چاہتا تھا بگاڑتا تھا۔ جو چاہتا حکم دیتا، اور جس حکم کو چاہتا بدل دیتا۔ اس کی تمام رعایا خوف ورجا میں بسر کرتی تھی۔ نہ خدمت کرنے والوں کو توقع تھی کہ ضرور بادشاہ ہماری خدمت کی قدر کرے گا، نہ شریر اور شورہ پشتوں کو یہ خیال تھا کہ ضرور بادشاہ ہم کو سزا دے گا"۔ زاہد نے کہا کہ بادشاہ ایسا ہی ہونا چاہیے۔ کیوں کہ ہمارا خدا بھی ایسا ہی ہے۔ اس کے بعد دونوں اگلے ملک میں پہنچے۔ وہاں کے بادشاہ کا قانون خدائی قانون کی طرح کبھی تبدیل ہونے والا نہ تھا۔ "اس کے وعدے ایسے مستحکم تھے کہ کبھی ان میں تخلف نہیں ہوتا تھا"۔ وہاں کوئی ایسے مصاحب بھی نہ تھے جو بادشاہ کے قانون کو حکم کو تبدیل کرا سکتے۔ وہاں کے لوگ طمانیت سے رہتے تھے، کیوں کہ انھیں یقین تھا کہ انھیں ان کی کوشش کا پھل ملے گا۔ "وہ یہ سمجھتے تھے کہ بادشاہ قادرِ مطلق اور خود مختار ہے۔ جو قانون کہ اس نے اپنی مرضی اور اپنے اختیار کامل سے بنایا ہے، اسی کامل قدرت اور اختیار سے اس کو قائم بھی رکھتا ہے"۔ زاہد نے ایسے بادشاہ کو کاٹھ کی مورت کہہ کر ماننے سے انکار کر دیا، مگر فلاسفر نے اس بادشاہ کو پسند کیا۔

سر سید نے یہ مضمون اس وقت لکھا، جب اردو میں دانش وری کی روایت اپنے ابتدائی مرحلے میں تھی۔ سر سید نے بھانپ لیا کہ اردو کی دانش ورانہ روایت، اپنی تشکیل کے اوائل ہی میں، داخلی سطح پر ایک گہرے تضاد کی حامل ہے۔ یہ تضاد صرف خیالات کا نہیں تھا، اس علمیات کا تھا، جس کے تحت دنیا و سماج کو سمجھا جا رہا تھا۔ ایک طرف 'مذہب اساس علمیات' تھی، اور دوسری

طرف 'انسان اساس علمیات' تھی۔ پہلی علمیات اس مفہوم میں مذہب اساس ہے کہ یہ مذہبی تصورات وعقائد کی درستی یا توثیق پر زور دیتی ہے؛ یہ سماج وفطرت وانسان کا مطالعہ کسی ایک یا زیادہ مذہبی صداقتوں کی توثیق کی خاطر کرتی ہے۔ دوسری قسم کی علمیات اس معنی میں انسان اساس ہے کہ یہ سماج و دنیا وانسان کا مطالعہ، ان کی حقیقی صورتِ حال کی تفہیم کی خاطر کرتی ہے۔ زاہد پہلی کی نمائندگی کرتا ہے، اور فلاسفر دوسری کی۔ زاہد جس دانش وری کی نمائندگی کرتا ہے، وہ سماج اور تاریخ کو انسانی ارادوں کا مظہر نہیں سمجھتی؛ اس کی نظر میں ماورائی طاقت، انسانی علم سے بعید ارادے کے تحت، سماجی وتاریخی عمل میں مداخلت کرتی ہے؛ وہ چاہے تو قوانین کو توڑ دے، چاہے تو انھیں برقرار رکھے؛ ہم اس کی مصلحتوں کا راز نہیں پا سکتے۔ اس اعتقاد کا حامل دانش ور کسی سماجی صورتِ حال کی ذمہ داری افراد یا طبقات پر عائد نہیں کرتا۔ ملوکیت، ملائیت، استعماریت، غربت، جہالت، دہشت گردی سب منشائے الٰہی سے ہیں، اور اکثر ہمارے گناہوں کا نتیجہ ہیں۔ جب کہ فلاسفر جس دانش وری کی نمائندگی کرتا ہے، وہ ہر سماجی صورتِ حال کو انسانی ارادوں کے مظہر کے طور پر دیکھتی ہے، لہٰذا ہر صورتِ حال یا واقعے کی ذمہ داری افراد، طبقات یا اداروں پر عائد کرتی ہے۔ اس کی نظر میں جہالت وغربت سے لے کر دہشت گردی تک کے مسائل خاص سماجی و معاشی وتعلیمی نظام کے پیدا کردہ ہیں۔ لاکھوں بے گناہ لوگوں کا مارا جانا، یا کروڑوں لوگوں کا حیوانی سطح پر زندگی بسر کرنا، یا بے شمار لوگوں کا اعلیٰ ترین خیالات، اعلیٰ درجے کے فنون سے مسرت حاصل کرنے سے محروم رہنا، یا اربوں لوگوں کا فرصت سے محروم رہ کر جانوروں کی طرح دن رات مشقت کرنا، مشیت ایزدی نہیں ہے۔ ان سب مسائل کے ذمہ داروں کے خلاف ایک واضح موقف اختیار کیا جا سکتا ہے، اور انھیں قابلِ مواخذہ سمجھا جانا جائز ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ سرسید نے زاہد اور فلاسفر، دونوں کو خدا کی تلاش میں سرگرداں دکھایا ہے، مگر ایک کا خدا متلون مزاج ہے، اور دوسرے کا خدا اپنے بنائے گئے قوانین کو قائم رکھنے والا۔ اسی ضمن میں ایک اہم نکتہ سرسید نے یہ پیش کیا ہے کہ خدا یا مذہب کے بارے میں تصورات و عقائد محض ذہنی تجرید نہیں ہیں؛ ان کی گہری نسبت دنیا وسماج کو سمجھنے کے طریقوں سے ہے۔ گویا دنیا و سماج سے متعلق ہمارا فہم، ہمارے ان تصورات کا عکس ہوتا ہے، یا ان کے مماثل ہوتا ہے جنھیں ہم اپنی ذہنی زندگی میں غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔ ایک بنیادی اور بڑا تصور، ہماری روزمرہ کی فکر کے طریقوں

پر اثر انداز ہوتا ہے۔لہٰذا ہم دنیا و سماج کو اس وقت تک تبدیل نہیں کر سکتے، جب تک اپنے ان بنیادی اور بڑے تصورات کو تبدیل نہ کریں۔ چوں کہ تصورات کی تخلیق اور تبدیلی کا کام دانش ور انجام دیتے ہیں،اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ دانش ور سماج کی تبدیلی میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔

سر سید نے جن دانش وروں کو زاہد اور فلاسفر کے نام سے پہچانا، انھیں آج ہم مذہبی اور سیکولر دانش ور کہتے ہیں۔ اطالوی مارکسی مفکر گرامشی نے بھی دانش وروں کی دو قسموں میں فرق کیا تھا: روایتی دانش ور اور تنظیمی (جن کے لیے گرامشی Organic کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں) دانش ور۔[8] گرامشی جنھیں روایتی دانش ور کہتے ہیں،ان کی خصوصیات کم و بیش وہی ہیں جو سر سید نے زاہد سے منسوب کی ہیں۔گرامشی روایتی دانش وروں میں اساتذہ ،پادریوں اور ان منتظمین کو شامل کرتے ہیں جو نسل در نسل ایک ہی کام کیے چلے جاتے ہیں ۔ یہ اس لیے روایتی دانش ور ہیں کہ وہ نئے خیالات کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتے، پہلے سے موجود خیالات کا تحفظ کرتے ہیں؛ گویا منقولات کے حامی ہوتے ہیں۔ جب کہ تنظیمی دانش وروں میں گرامشی صنعتی ماہرین،سیاسی معیشت کے متخصصین ، نئے کلچر اور نئے قانونی نظام کے منتظمین کو شمار کرتے ہیں۔ گرامشی نے یہ تفریق بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں کی تھی،جب آخر الذکر ماہرین نے اپنی موجودگی محسوس کرانا شروع کی تھی۔ راجندر پانڈے کو اکیسویں صدی میں پانچ قسم کے دانشور نظر آتے ہیں: علمی اشرافیہ، انتظامی اشرافیہ، سماج کے نقاد، سماجی انقلاب کا ہراول دستہ، ذمہ دار مگر غیر وابستہ دانش ور۔حقیقت یہ ہے کہ دانش وروں کی یہ اقسام کافی مغالطہ آمیز ہیں۔ راجندر پانڈے کی انتظامی اشرافیہ دراصل گرامشی کے تنظیمی دانش وروں کا دوسرا نام ہے۔البتہ علمی اشرافیہ سے مراد جامعات کے اساتذہ اور فنی ماہرین ہیں؛انھیں علمی اشرافیہ اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ لوگ جس علم کی تخلیق کرتے ہیں،اسے اہلِ علم کے مخصوص حلقے تک محدود رکھتے ہیں؛ان کے علم کی زبان، دلائل ،اصطلاحات اسی حلقے کے لیے قابلِ فہم ہوتی ہیں؛ یہ اپنے علم کو اپنے شعبے یا ادارے کی طاقت بناتے ہیں ۔حقیقت یہ ہے کہ انتظامی اشرافیہ کے لوگ اصل میں ماہرین ہیں،جو مختلف سرکاری وغیر سرکاری تنظیموں میں اعلیٰ عہدے حاصل کرنے کے لیے درکار مہارتیں حاصل کرتے ہیں۔ اوّل تو وہ علم کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتے ،موجود علم پر عبور حاصل کرتے ہیں ،اور اسے متعلقہ تنظیم کے مالی فائدے کے لیے بروئے کار لاتے ہیں۔ان کی آرا، خیالات، مئوقف سب کچھ اپنی

تنظیم کے مقاصد کی نگہبانی کرتے ہیں۔ اگر یہ لوگ علم کی تخلیق کرتے ہیں، یعنی نئے موضوعات پر تحقیق کرتے بھی ہیں تو اس علم کے ثمرات ان کی تنظیم اٹھاتی ہے۔ ماہرین کا یہ طبقہ فن کی قدیم زمانے سے چلی آرہی قسموں 'آزاد و بے غرض' (Liberal) اور 'افادی' (Servile) میں فرق کرتے ہوئے، آخرالذکر سے تعلق قائم کرتا ہے۔ حقیقتاً جنھیں دانش ور کہا جاسکتا ہے، وہ راجندر پانڈے کی بیان کی ہوئی آخری تین قسمیں ہیں۔ یعنی سماج کے نقاد، سماجی انقلاب کا ہراول دستہ اور ذمہ دار مگر غیر وابستہ اہلِ نظر۔ یہ لوگ 'آزاد و بے غرض علم' میں یقین رکھتے ہیں۔ جن دانش وروں نے انقلاب کا ہراول دستہ بننے کی سعی کی، ان کی فکر پر مارکسیت کا گہرا اثر تھا۔ جب کہ جن دانش وروں نے سماج کے نقاد کا کردار ادا کیا ہے، وہ کسی خاص فلسفے سے متاثر نہیں تھے؛ البتہ بعض اخلاقی اصولوں میں اعتقاد رکھتے تھے۔ دانش وروں کے گروہ میں کچھ اور لوگ بھی شامل کیے جانے لگے ہیں، جن کا ذکر کیا جانا چاہیے۔ مثلاً عوامی دانش ور (Public Intellectual)، میڈیا ماہرین، سیکیورٹی تجزیہ نگار، اخباری کالم نگار۔ ان میں سے عوامی دانش ور ایک حد تک مارکسی فکر سے متاثر ہے، مگر وہ انقلاب کا ہراول دستہ بننے، یعنی انقلابی تحریک کی قیادت کرنے سے زیادہ مقتدر طبقوں کی پالیسیوں کا نقاد ہوتا ہے۔ عوامی دانش ور عوامی اہمیت کے مسائل پر واضح موقف اختیار کرتا ہے۔ موجودہ زمانے میں نوام چومسکی اور ارون دھتی رائے عوامی دانش ور ہیں؛ دونوں اپنی اپنی ریاستوں کی امتیازی پالیسیوں پر سخت لفظوں میں نکتہ چینی کرتے ہیں، اور دونوں اپنی تنقید کی بنیاد علم اور تحقیق پر رکھتے ہیں۔ افسوس اردو میں اس وقت ہمیں کوئی عوامی دانش ور نظر نہیں آتا؛ ہمیں اردو میں دانش کی کوئی ایسی آواز سنائی نہیں دیتی، جو معاصر عہد کے عظیم المیے یعنی مذہبی شدت پسندی، طالبانیت اور دہشت گردی کے خلاف جرأت سے اظہار کرتی ہو۔ یہ بھی تسلیم کیا جانا چاہیے کہ سماج کے نقاد اور عوامی دانش وروں کی جگہ ہمیں میڈیا ماہرین، سیکیورٹی تجزیہ نگار اور اخباری کالم نگار اور سیاسی جماعتوں کے ترجمان نظر آتے ہیں؛ یہی لوگ خاص مسائل کو اجاگر کرتے ہیں، خاص طرح سے ان پر بحث کرتے ہیں، اور رائے بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

دانش وروں کی قسموں کا ذکر کرتے ہوئے 'ذمہ دار مگر غیر وابستہ اہلِ نظر' کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ یہ لوگ نہ تو انقلاب کے داعی ہوتے ہیں، نہ ہر مسئلے پر اظہارِ رائے کرتے ہیں۔ دیگر دانش ور کسی مسئلے کے سلسلے میں موقف، رائے یا پوزیشن اختیار کرنے میں یقین رکھتے ہیں، مگر 'ذمہ

دار مگر غیر وابستہ اہلِ نظر، نئے علم، نئی نظر، نئی بصیرت، نئے وژن کی تخلیق میں یقین رکھتے ہیں۔ انھیں علم کی تخلیق کا حقیقی، بے ریا ذوق ہوتا ہے۔ وہ عموماً بنیادی اور بڑے تصورات سے بحث کرتے ہیں۔عوامی دانش ور فوری مسائل پر اپنا مؤقف پیش کرتا ہے، مگر غیر وابستہ اہل دانش ان سماجی ساختوں سے دل چسپی کا مظاہرہ کرتے ہیں، جو فوری مسائل کا سبب اور سر چشمہ ہوتی ہیں۔

سماجی تبدیلی میں دانش ور کا کردار

اب تک کی معروضات سے واضح ہوگیا ہوگا کہ سماجی تبدیلی میں تنظیمی دانش وروں رماہرین کا کوئی کردار نہیں ہوتا، اور نہ وہ اس کا دعویٰ کرتے ہیں۔البتہ دوسرے دانش ور کسی نہ کسی درجے میں سماجی تبدیلی میں حصہ لیتے ہیں۔ سماجی تبدیلی کے مفہوم اور سماجی تبدیلی برپا کرنے کے سلسلے میں دانش وروں کے یہاں مختلف تصورات رائج ہیں۔بیسویں صدی کے اشتراکی دانش وروں نے سماجی تبدیلی سے سماج کی زیریں ساخت یعنی معاشی نظام کی مکمل تبدیلی یا انقلاب کا مفہوم لیا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ 'خیالات کا نظام' معاشی ساخت سے پیدا ہوتا ہے، اس لیے اگر معاشی ساخت بدل دی جائے تو خیالات بھی بدل جائیں گے، مگر معاشی نظام کی تبدیلی کے لیے ذہنوں کو تیار کرنا ضروری ہے۔لہٰذا اشتراکی خیالات کی ترسیل وترویج کی ضرورت ہے۔اس صورتِ حال نے اشتراکی دانش وروں کے سامنے ایک بڑا چیلنج رکھا۔ اگر دانش ور کا کام ایک ان تھک تنقیدی نظر کو بروئے کار لانا ہے؛ اپنے ذہن کو مسلسل حاضر رکھتے ہوئے، ہر نئی صورتِ حال کو اس کے اپنے تناظر میں سمجھنا ہے؛ خود کو کسی ایک آئیڈیالوجی کا شکار ہونے سے بچانا ہے؛ نئے خیالات کی تخلیق میں حصہ لینے کے اس میثاق کی پابندی کرنا ہے، جسے وہ دانش ورانہ دنیا میں داخل ہوتے ہی قبول کرتا ہے، تو اشتراکی دانش ور کیوں کر چند خاص، بندھے ٹکے نظریات کی پابندی کرتے ہوئے، دانش وری کا فریضہ ادا کرسکتا ہے؟ وہ زیادہ سے زیادہ اشتراکی انقلابی فکر کا مبلغ بن سکتا ہے۔ بلاشبہ اس چیلنج کو بعض اشتراکی دانش وروں نے محسوس کیا، اور قبول کیا، خصوصاً فرینکفرٹ سکول کے دانش وروں نے۔ بعد ازاں التھیوسے، پیئر ماشرے اور ٹیری ایگلٹن نے۔ اردو کے اشتراکی دانش ور، اشتراکی دانش کی تخلیق کے بجائے، اشتراکی نظریے کے مبلغ بنے۔ بایں ہمہ یہ اعتراف کیا جانا چاہیے، ہمارے یہاں اتنی تبدیلی ضرور ہوئی کہ مقتدر طبقوں کی چند کھلی استحصالی

تدبیروں کا فہم عام ہوا،اور لوگوں کو طاقت کے مراکز کے خلاف آواز بلند کرنے کا حوصلہ ملا۔

جسے ہم آج عوامی دانش ور کہتے ہیں،اسے ہم 'مابعد اشتراکی دانش ور' کہہ سکتے ہیں۔ عوامی دانش ور،اشتراکی دانش ور کے سب سے بڑے خواب یعنی انقلاب میں خود کو شریک نہیں پاتا؛وہ انقلاب کے بجائے اصلاحات کا حامی ہوتا ہے۔یہ بھی تسلیم کیا جانا چاہیے کہ معاصر دانش ورانہ فکر میں انقلاب کے تصور کی جگہ ارتقا کے تصور نے لے لی ہے۔ جو لوگ اب بھی انقلاب کا نعرہ لگاتے ہیں، وہ شدت پسندانہ نظریات کے حامل ہیں؛وہ اپنا ایجنڈا بارود کی طاقت سے نافذ کرنا چاہتے ہیں۔یہ لوگ حقیقتاً دانش ور نہیں،'روایتی مذہبی دانش وروں' کے نظریات کے کٹر قسم کے محافظ ہیں۔

دانش وری کے ذریعے سماجی تبدیلی کا آغاز جدید عہد میں ہوا۔ جہاں جدیدیت نے نئے خیالات تخلیق کرنے کے ان تھک عمل کو ممکن بنایا ،وہاں نئی ایجادات بھی ہوئیں۔ جدیدکاری کے نتیجے میں جو نئی ایجادات سامنے آئیں؛ان میں ایک اہم مگر مؤثر ترین ایجاد پریس تھا۔ خیالات کو وسیع عوامی حلقے تک پہنچانے میں بنیادی کردار پریس کا تھا۔دانش وری اور پریس (اور اس کی نئی صورتیں ٹی وی، انٹرنیٹ وغیرہ) لازم وملزوم ہیں۔ ابتدا میں دانش وروں نے منشور، پمفلٹ شایع کیے، بعد میں اخبارات ، رسائل جاری کیے اور کتابیں شایع کیں۔اردو کے ابتدائی ،مگر ممتاز دانش ور سرسید نے تہذیب الاخلاق جاری کیا،اور اس میں دیگر دانش وروں کو لکھنے کی دعوت دی۔۔ پریس کی وجہ سے انسانی سماج میں ایک نئی چیز نمودار ہوئی ،جسے آج ہم 'عوامی منطقہ' (Public Sphere) کہتے ہیں؛'عوامی منطقہ' سماجی زندگی کا وہ علاقہ ہے،جہاں مشترکہ دل چسپی کے موضوعات پر گفتگوئیں ہوتی ہیں؛بحث ومکالمہ ہوتا ہے؛متضاد ومتصادم نظریات پر تبادلہ خیال ہوتا ہے۔دانش وری کا عمل 'خیالات کی تخلیق' سے شروع ہوتا ہے،'ترسیل کے جدید ذرائع' سے ہوتا ہوا' عوامی منطقے' تک پہنچتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سماجی تبدیلیوں کی آماج گاہ یہی عوامی منطقہ ہے۔جن خیالات ،یا جس طبقے کے خیالات کو عوامی منطقے تک جتنی آسان اور مؤثر رسائی حاصل ہوتی ہے،وہی تبدیلیاں لاتے ہیں۔ گرامشی جنھیں تنظیمی دانش ور اور پانڈے جنھیں علمی اور تنظیمی اشرافیہ کہتے ہیں، ان کا کوئی تعلق عوامی منطقے سے نہیں ہوتا۔

عوامی منطقہ ایک ایسا میدان ثابت ہوا ہے جہاں ہر وقت خیالات، نظریات، کلامیوں، آئیڈیاجیوں کا حشر برپا ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ اب اصل جنگیں اسی منطقے میں لڑی جاتی

ہیں۔ اس پر قبضے، اجارے کی کوشش ہوتی ہے۔اس اجارے کے ذریعے ایک طرف معلومات وخیالات پر قابو رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے،اور دوسری طرف واقعات کی نمائندگی کے طریقوں پر حاوی ہونے کی سعی کی جاتی ہے۔ آج کے عوامی اور غیر وابستہ دانش وروں کے سامنے دو بڑے مسائل ہیں۔ پہلا مسئلہ 'عوامی منطقے' تک رسائی ہے۔اس وقت اس منطقے پر برقی میڈیا اور اخباری کالم نگاروں کا اجارہ ہے۔ کتاب اس منطقے سے تقریباً غائب ہے۔ برقی میڈیا پر سیاسی جماعتوں کے ترجمان نظر آتے ہیں، کچھ سکیورٹی تجزیہ نگار یا اخباری کالم نگار۔ان سب کو دانش ور کہنے کے لیے بڑے دل گردے کی ضرورت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ دانش وروں کی قبیل کے دو چار لوگ اردو اخبارات میں کالم لکھتے ہیں،اور ان کی وجہ سے ہمارے سماج میں دانش کا کچھ نہ کچھ بھرم قائم ہے۔ان میں انتظار حسین، امر جلیل،ایاز امیر،زاہدہ حنا، عائشہ صدیقہ، غازی صلاح الدین، وجاہت مسعود قابلِ ذکر ہیں۔میں نے دانستہ انھیں 'دانش وروں کی قبیل' کے افراد کہا ہے، اس لیے کہ ان میں سے کوئی بھی اس غیر معمولی تحقیق، مسلسل،ان تھک مطالعے، گہرے، ہشت پہلو تجزیے سے کام نہیں لیتا، جن کے بغیر دانش تخلیق نہیں ہوسکتی۔ان کے پاس چند دانش مندانہ خیالات ضرور ہیں، جو سماج کی قدامت پسند،مبہم فکر کے مقابل نہایت قابلِ قدر محسوس ہوتے ہیں،لیکن اگر آپ ان کے دس بارہ کالم پڑھ لیں تو اگلے ہر کالم میں ظاہر کیے گئے مئوقف، یہاں تک کہ دلائل، محاورات، مثالوں کی بھی پیش گوئی کر سکتے ہیں۔شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں دانش وری کا دوسرا مطلب 'دانش ورانہ' مئوقف لیا گیا ہے۔ چناں چہ یہ لوگ مسائل اور واقعات کے سلسلے میں ایک واضح ،روشن خیالی وعقلیت پسندی پر مبنی مئوقف تو اختیار کرتے ہیں(اس مئوقف کی اہمیت وضرورت سے کسی کافر ہی کو اختلاف ہوسکتا ہے)،مگر روشن خیالی وعقلیت پسندی جس نئے علم کی تخلیق کا تقاضا کرتی ہے، وہ نظر نہیں آتا۔ یہ علم 'ذمہ دار مگر غیر وابستہ دانش وروں' کی کتابوں میں ضرور موجود ہے،مگر وہ سماجی تبدیلی کے کسی عمل میں اس لیے شریک نظر نہیں آتیں کہ کتاب عوامی منطقے کے حاشیے پر ہے۔

عوامی اور غیر وابستہ دانش وروں کو دوسرا اہم مسئلہ جو درپیش ہے،وہ زبان سے تعلق رکھتا ہے۔سب جانتے ہیں کہ زبان ایک غیر جانب دار ذریعہ ابلاغ ہوتی ہے؛وہ ہر قبیل کے آدمی کو ہر طرح کی بات ظاہر کرنے کی سہولت بہم پہنچاتی ہے؛زبان کے لیے کوئی کافر ہے نہ مسلمان،مگر نو آبادیاتی عہد میں اردو کی مذہبی شناخت کیا قائم ہوئی کہ اس میں ہر قبیل کے آدمی کو ہر بات کہنے

کی اجازت نہیں رہی۔اس امر کا احساس اس وقت شدید ہوتا ہے جب ہم انگریزی اور اردو کے 'عوامی منطقوں' میں مقابلہ کرتے ہیں؛دونوں میں قطبین کا بعد پیدا ہو چکا ہے۔انگریزی میں روشن خیال،آزادانہ فکر بڑی حد تک خوف کے بغیر ظاہر کی جا سکتی ہے،مگر اردو میں روشن خیالی،تکثیریت ،سیکولر فکر،مابعد جدید کثیر المعنیت جیسے الفاظ گالی کا درجہ اختیار کرتے جا رہے ہیں۔اردو کے روشن خیال مصنفوں کو لکھتے ہوئے ،اس قدر احتیاط سے کام لینا پڑتا ہے کہ بعض اوقات ان کی تحریر ابہام کا شکار ہو کر مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔اکثر اوقات اردو مصنفین خوفِ فسادِ خلق کے پیشِ نظر اپنی دانش ورانہ تحریروں کو اشعار سے مزین کرتے ہیں،یا حکایات سے۔حالاں کہ کسی دوسری زبان میں دانش ورانہ تحریر میں شاعرانہ ٹکڑے نہیں لگائے جاتے۔اردو سے وابستہ مذہبی قوم پرستی اس درجہ شدید ہے کہ اردو میں لکھتے ہوئے ہر دانش ور خود کو ایک غیر مرئی مقدس گروہ کے آگے جواب دہ محسوس کرتا ہے؛اسے اپنے خیالات کے آزادانہ اظہار کے دوران میں یہ خوف لاحق رہتا ہے کہ کہیں کسی مقدس گائے کی اہانت نہ ہو جائے ،اور اسے سلاخوں کے پیچھے نہ دھکیل دیا جائے یا آگ کے سپرد نہ کر دیا جائے ،یا اس پر فتوے نہ جڑ دیے جائیں۔اس کا نتیجہ یہ ہے کہ جن تحریروں سے اردو کا عوامی منطقہ تشکیل پاتا ہے ،اوّل وہاں قدامت پسند ، رومانوی مذہبی قوم پرستانہ خیالات کا غلبہ ہے، دوم وہاں ذمہ دارانہ باتیں لکھنے کا فقدان ہے،سوم وہاں سنجیدہ دانش ورانہ خیالات کے لیے جگہ اس قدر سکڑی سمٹی ہے کہ ان تحریروں کا مصنف خود کو سماجی بیگانگیت میں مبتلا محسوس کرتا ہے۔تاہم اردو دانش ور کے لیے یہ لمحہ آزمائش سے زیادہ ،فیصلے کا ہے۔اسے خوف کے مقابلے کا فیصلہ کرنا ہے۔

اس بات پر زور دیے جانے کی ضرورت ہے کہ ہر شخص دانش ورانہ خیالات سے اثر پذیر ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔دوسرے لفظوں میں سماجی تبدیلی کا امکان ہر وقت موجود رہتا ہے۔وٹگنسٹائن کا قول ہے کہ کسی نابغے میں کسی دوسرے دیانت دار آدمی کے مقابلے میں زیادہ روشنی نہیں ہے،مگر نابغے کے پاس خاص طرح کا محدب شیشہ ہوتا ہے جس سے وہ روشنی کو ایک نکتے پر مرتکز کر کے اسے شعلے میں بدل سکتا ہے۔ دانش ور ایک نابغہ ہے؛اس میں اور عام آدمی میں بس یہی فرق ہے۔دانش ور اور عام آدمی کے پاس 'ایک ہی طرح کی روشنی' یعنی مسائل کی تفہیم کی عقلی صلاحیت ہوتی ہے،مگر دانش ور اس صلاحیت کو اس درجہ ترقی دیتا ہے کہ وہ نیا علم، نئی دانش ، نئی بصیرت تخلیق کر لیتا ہے۔تاہم مذکورہ سبب ہی سے عام آدمی دانش ورانہ علم و بصیرت کو

قبول کرنے کے لیے آمادگی ظاہر کرتا ہے۔مگر اس کے لیے شرط یہ ہے کہ عام آدمی تک دانش ورانہ خیالات کی روشنی پہنچے۔سماجی تبدیلی کی راہ میں بڑی رکاوٹ یہ ہے کہ اس روشنی کی ترسیل کی راہ میں کئی چیزیں حائل ہیں۔ایک رکاوٹ تو خود عام آدمی کا عموماً تقلیدی مزاج ہونا ہے؛وہ اکثر باتوں ، نظریوں، اشتہارات، پروپیگنڈا کو اسی تقلیدی مزاج کے تحت قبول کرلیتا ہے۔اس میں سوال اٹھانے کی خلقی اہلیت موجود ہوتی ہے،مگر اسے 'رائے سازی' کی صنعت دبائے رکھتی ہے،جس پر سیاسی ،مذہبی، تجارتی ، ابلاغی، تعلیمی نصاب ساز اداروں کا اجارہ ہے،اور یہ دوسری بڑی رکاوٹ ہے۔فقط دانش ور ہی عام آدمی کی مذکورہ خلقی صلاحیت کو مخاطب کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ حقیقی دانش ورانہ خیالات کم از کم اردو پڑھنے والے عام آدمی تک نہیں پہنچ رہے۔اس تک جو کچھ پہنچ رہا ہے،وہ مذہبی شدت پسندی، تنگ نظری پر مبنی قوم پرستی، فکشنی رومانوی تاریخ ، ہیجانی اور پست قسم کی تفریحی چیزیں ہیں۔دانش ورانہ تصورات اپنی اصل میں 'خیال افروز' ہوتے ہیں؛ یعنی لوگوں کے پلو سے بندھے ٹکے خیالات باندھنے کے بجائے ،انھیں سوچنے میں مدد دیتے ہیں۔ عظیم دانش مسائل کا ریاضیاتی حل نہیں بتاتی؛اوّل یہ یقین پیدا کرتی ہے کہ انسانی دنیا کے مسائل انسانی صلاحیتوں کی مدد سے حل کیے جاسکتے ہیں؛دوم یہ دانش ،مسائل حل کرنے کے راستے اور امکان سجھاتی ہے۔ عظیم دانش اس بات کو فراموش نہیں کرتی کہ چند بندھے ٹکے خیالات ،خواہ کس قدر دلکش ہوں ، بالآخر استبدادی ہونے لگتے ہیں؛یہاں تک کہ اگر روشن خیالی بھی ایک بندھا ٹکا تصور بن جائے تو یہ اسی طرح استبدادی یعنی Tyrannical ہونے لگتا ہے ،جیسے مذہبی شدت پسندی۔روشن خیالی کے بندھے ٹکے تصور کے اسیر، تنگ نظری ،تعصب ،عدم رواداری کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں۔روشن خیالی تو ایک ایسی آگ ہے جو ذہن و دل پر چھائی تاریکی کو مسلسل بھگانے کا جتن کرتی ہے ۔جن دیوتاؤں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ بالآخر ناکام ہوتے ہیں، وہ ایسے ہی دانش ور ہوتے ہیں جو چند خیالات ،یا کسی ایک نظریے کو ہمیشہ کے لیے سینے پر تمغے کی طرح سجا لیتے ہیں،اور لوگوں سے عزت اور ریاست سے ایوارڈ طلب کرتے ہیں۔چناں چہ حقیقی دانش ور مسلسل نئے خیالات کی تخلیق کی دھن میں رہتا ہے۔وہ اپنے پڑھنے والوں کی جعلی اطمینان کی زد پر آئی ہوئی روحوں میں تلاطم پیدا کرتا ہے؛ان کے اس فطری تجسس کو مبارز طلب خیالات کی نوک سے بیدار کرتا ہے، جو میکانکی زندگی کے جبر سے دب جایا کرتا ہے۔

دانش ور اس امید سے کبھی دست کش نہیں ہوتا کہ انسان اپنی اس خلقی تخلیقی صلاحیت کا احیا کر سکے گا جو حریصانہ زندگی کے طور طریقوں سے گھبرا کر روح کی دوردراز گھاٹیوں میں روپوش ہو جایا کرتی ہے، مگر ایک موہوم امید کا سایہ اس پر لرزاں رہتا ہے۔ دانش ور اپنے جھنجھوڑ ڈالنے والے خیالات سے اس سائے کا تعاقب کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دانش ور مثالی طور پر سماج میں جس تبدیلی کو ممکن بنا سکتا ہے، وہ یہی تلاطم ہے؛ ایک ایسا جذبہ جو دانش ور اور اس کے قارئین کو 'مسافر در وطن' کی حالت میں رکھتا ہے!

حوالہ جات

۱۔ نور اللغات، جلد اوّل (مئولف مولوی نورالحسن نیر) نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء، طبع سوم، ص ۱۴۰۴

۲۔ Webster's New World College Dictionary، میکملن، نیویارک، ۱۹۹۷ء، طبع سوم، ص ۷۰۲

۳۔ محمد کاظم، مسلم فلسفہ عہد بہ عہد، مشعل، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۲۲

۴۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔۱۲۶

۵۔ راجندر پانڈے، The Role of Intellectuals in Contemporary Society، مٹل پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۲

۶۔ ایضاً، ص ۳

۷۔ سرسید، مقالات سرسید، حصہ پانزدہم، (مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی)، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء

۸۔ جمیس مارٹن (مرتب)، Antonio Gramsci: Intellectuals, culture and the party، روٹلیج، لندن، ۲۰۰۲ء، ص ۱۱۰

●○●○●○●

تھیوری کے بعد

بارہ برس پہلے ٹیری ایگلٹن کی کتاب تھیوری کے بعد (After Theory) شایع ہوئی اور دو تین سال بعد اس کی خبر بعض اردو ادوبا تک پہنچی تو ان کی خوشی دیدنی تھی۔اس کتاب کی اشاعت کی خبر کا استقبال جس والہانہ پن سے کیا گیا،اس سے ظاہر ہوتا تھا کہ ان ادبا کو دیارِ یورپ سے اس قسم کی کتاب کا کس بے تابی سے انتظار تھا! ان کے جوشِ مسرت کا عالم یہ تھا کہ ان کے قلم سے کتاب کا نام تک غلط درج ہوتا۔کبھی اس کا نام تھیوری کی موت لکھتے اور کبھی تھیوری کا خاتمہ۔اسے سہوِ قلم سے زیادہ ایک ایسی نفسیاتی ولولہ خیزی سے تعبیر کرنا چاہیے جس میں زبان و قلم سے وہی کچھ ادا ہوتا ہے جو دل کے نہاں خانوں میں چھپا ہوتا ہے۔صاف محسوس ہوتا تھا کہ اس کتاب کی اشاعت سے ان کی ایک دیرینہ آرزو برآئی۔وہ تھیوری کی موت کی اس طور آرزو کر رہے تھے جیسے یہ ایک بلا ہو اور ان کے اعصاب پر بری طرح سوار ہو۔لہٰذا وہ ایک ایسے نجات دہندہ کے منتظر تھے جو اس آفتِ جاں کا قلع قمع کرے۔مذکورہ کتاب کی اشاعت کے بعد ٹیری ایگلٹن کا خیر مقدم ایک نجات دہندہ کے طور پر ہی کیا گیا۔اس ضمن میں یہ بات فراموش کر دی گئی اگر ان حضرات کے بہ قول تھیوری نام کی 'استعماری سازش' یورپی الاصل تھی تو اس کا پردہ خود انھی حضرات کو چاک کرنا چاہیے تھا۔مغرب کی بلا (جو ان کے سر منڈھ دی گئی تھی) کی موت کی خواہش خود مغرب کے ہاتھوں کرنے میں جو نا قابلِ فہم تناقض یعنی پیراڈاکس موجود ہے،اس کی طرف کسی نے دھیان نہیں دیا۔ (میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب /اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں)۔بہ ہر کیف دیکھنا چاہیے کہ ٹیری ایگلٹن کی اس کتاب میں تھیوری کے باب میں کن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے؛اس کی موت کا اعلان کیا گیا ہے یا اس کے حاصلات و

اثرات کا گوشوارہ پیش کیا گیا ہے؟
ایگلٹن کی سب سے معروف کتاب ادبی تھیوری :ایک تعارف (Literary Theory:An Introduction) کے ٹھیک بیس برس بعد شائع ہوئی۔انھوں نے جب ادبی تھیوری لکھی،تب وہ اوکسفرڈ یونیورسٹی میں انگریزی ادبیات کے پروفیسر تھے اور جب تھیوری کے بعد تصنیف کی تو وہ مانچسٹر یونیورسٹی میں ثقافتی تھیوری کے پروفیسر تھے۔دل چسپ بات یہ ہے کہ دونوں کتابیں بنیادی طور پر مبتدی اور طلبا کے لیے لکھی گئیں۔لہٰذا میری ایگلٹن کی ان کتابوں کو اس صف میں شامل کرنا چاہیے جس میں کیتھرین بیلسی کی Critical Practice ، رامن سیلڈن و پیٹر وڈوسن کی A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory، جوناتھن کلر کی Literary Theory: A Very Short Introduction اور رچرڈ ہارلینڈ کی Literary Theory from Plato to Barthes شامل ہیں۔یعنی ان کتابوں کی فہرست میں ایگلٹن کی مذکورہ کتابیں رکھنی چاہییں جو تھیوری پر ثانوی ماخذ کا درجہ رکھتی ہیں،تاہم تھیوری کا مستند تعارف کرواتی ہیں اور مناسب مقامات پر مصنف کی اپنی فکری جہت کو آشکار بھی کرتی ہیں۔

جب ایگلٹن انگریزی ادبیات کے پروفیسر تھے،انھوں نے تھیوری کے ساتھ 'ادبی' کی صفت کا اضافہ ضروری خیال کیا،مگر جب ثقافتی تھیوری کی پروفیسر شپ ملی تو اسی تھیوری کے ساتھ کلچرل کی صفت ٹانک لی۔تھیوری کے بعد میں جس تھیوری پر بحث کی گئی ہے،اسے تقریباً ہر جگہ ثقافتی تھیوری ہی کا نام دیا گیا ہے۔ایک اہم سوال یہ ہے کہ ایگلٹن نے ایک مقام پر تھیوری کو ادبی اور دوسری جگہ ثقافتی کیوں قرار دیا؟ کیا اس کی وجہ اس کی پروفیسر شپ کے ٹائٹل کا بدلنا ہے؟ مگر اہم تر سوال یہ ہے کہ اس کی وضاحت کیوں نہیں کی گئی؟ کیا دونوں کتابوں کی تصنیف کے وقفے میں ادبی تھیوری ،ارتقا یا زوال کے سفر طے کر کے ثقافتی تھیوری میں بدل گئی یا دونوں اصل میں ایک ہیں؟ اگرچہ اس سوال کا ایک نامکمل جواب ان دونوں کتابوں کے مطالعے سے اخذ کیا جا سکتا ہے (اور خود تھیوری کی گزشتہ چھ دہائیوں کی تاریخ سے تسلی بخش جواب دیا جا سکتا ہے) مگر خود مصنف کی عدم وضاحت بعض الجھنوں کو جنم دیتی ہے۔سب سے بڑی الجھن یہ ہے کہ وہ جس تھیوری کے بعد کی صورتِ حال کا ذکر کر رہے ہیں،وہ کون سی تھیوری ہے؟ بجا کہ

تھیوری ایک جامع اصطلاح ہے اور اس کے تحت ادبی،تنقیدی اور ثقافتی تھیوریاں آجاتی ہیں،مگر ادبی تھیوری محض ادب سے متعلق ہے اور اس کی تاریخ افلاطون سے شروع ہوتی ہے،جب کہ تنقیدی اور ثقافتی تھیوری ،ادب کے علاوہ تمام ثقافتی مظاہر اور ان کے نشانیاتی نظاموں سے بحث کرتی ہیں اور اس کا آغاز ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ہوا۔بعض لوگ ان تینوں میں فرق نہیں کرتے (خود ایگلٹن بھی انھی میں شامل محسوس ہوتے ہیں) تاہم حقیقت یہ ہے کہ ادبی تھیوری کے مقابلے میں ثقافتی تھیوری کا دائرہ وسیع ہے۔نیز ایک بڑا فرق ان میں یہ ہے کہ ادبی تھیوری میں ادب کیسا ہونا چاہیے،کس قسم کی جمالیات ادب کوعظیم یا کمتر بناتی ہے،موضوع و مواد میں کس نوع کا رشتہ ادب کو غیر معمولی بناتا ہے،جیسے سوالوں سے بھی بحث ہوتی ہے مگر تنقیدی و ثقافتی تھیوری میں اس طرز کے آدرشی سوال کی گنجائش نہیں ہوتی؛البتہ ادب کیسے قائم ہوتا ہے،معنی کیوں کر قائم ہوتے ہیں،معنی کی تشکیل پر کیا کیا عوامل اثر انداز ہوتے ہیں،جیسے سوالوں پر توجہ مرکوز رہتی ہے۔

ایک بات بالکل واضح ہے کہ رے منڈ ولیمز کے شاگرد ٹیری ایگلٹن ،اپنے استاد ہی کی مانند دنیا،ادب اور زمانے کو مارکسی فکر کی روشنی میں سمجھنے میں پختہ عقیدہ رکھتے ہیں۔گو یہ ان کی واحد شناخت نہیں ،تاہم غالب شناخت یہی ہے۔مارکسی نقاد کے طور پر جدلیاتی مادیت ایک ایسا قبل تجربی اصول ہے جس کی مدد سے وہ دنیا،ادب اور زمانے کا تصور'ایک حقیقی مادی وجود' کے طور پر کرتے ہیں،جس میں طاقت کے رشتے دمادم کشاکش پیدا کیے ہوئے ہیں۔نیز مارکسی فکر ایک ایسی کلید ہے جس کی مدد سے وہ ہر مادی وفکری مسئلے اور حقیقی وتخیلی کلامیے یا بیانیے میں موجود الجھنوں کو سلجھاتے ہیں۔یہیں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ان کا مارکسی فکر کا تصور نہ تو لینن مارکسی ہے نہ سوشلسٹ روس کا ہے،بلکہ اس کا رشتہ'دانش ورانہ مارکسیت' کی اس روایت سے ہے جسے ان یورپی ملکوں میں فروغ ملا جہاں اشتراکی انقلاب نہیں آیا،البتہ اشتراکی نظریے سے گہری دانش وارنہ دل چسپی موجود رہی:یعنی جرمنی،فرانس اور برطانیہ۔(کسی حد تک امریکا کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے جہاں فریڈرک جیمی سن جیسے مارکسی دانش ور موجود ہیں اور ایگلٹن ان کے حوالے اپنی کتابوں میں دیتے ہیں)۔ایگلٹن کی مارکسی فکر کی اس جہت کو نظر میں رکھے بغیر ان کی کسی کتاب کے حقیقی مطالب ومضمرات کی تفہیم نہیں کی جاسکتی۔چناں چہ وہ ادبی یا ثقافتی تھیوری پر جب بحث کرتے ہیں تو ہر چند ان کے لیے ادب وتنقید کا غیر سیاسی کردار نا قابلِ قبول ہوتا ہے

(ادبی تھیوری کا آخری باب ہی سیاسی تنقید کے عنوان سے ہے اور ان کا سیاسی تنقید کا کم و بیش وہی تصور ہے جو ایڈورڈ سعید کا سیکولر تنقید کا ہے) مگر وہ سیاست کا ایک وسیع ،فکری اور دانش ورانہ تصور رکھتے ہیں۔ان کے نزدیک سیاست سے مراد محض ایک ایسا عمل نہیں جو ایک اقلیت کو مادی فائدہ اور اکثریت کو محرومی سے دوچار کرے بلکہ وہ فکر بھی سیاست ہے جو سیاسی مضمرات سے لاتعلقی اختیار کرے۔مثلاً ادبی تھیوری کے آخری حصے میں اعلانیہ کہتے ہیں کہ 'خالص ادبی تھیوری ایک اکیڈمک اسطورہ ہے۔' (ص ۱۹۵) یعنی یہ اپنے ٹیکنیکل ،سائنسی ،تجریدی نوعیت کے تصورات کی مدد سے خاص گروہوں کے مفادات کا خاص وقت میں تحفظ کرتی ہے،اس لیے سیاسی ہے۔یہ ٹھیک وہی مارکسی طرزِ فکر ہے جسے یورپ میں فرینکفرٹ مکتب کے میکس ہورخی مر،تھیوڈ وراڈورنو، ہربرٹ مارکوزے،ہیبر ماس ،فرانس کے التھیوسے، ماشرے ،برطانیہ کے رے منڈ ولیمز سے ہوتا ہوا ٹیری ایگلٹن تک پہنچا ہے۔اس طرزِ فکر کی تعبیر میں دوسری عالمی جنگ کے بعد کی ان فکری تحریکوں (خصوصاً مظہریات ،ری سپشن تھیوری ،ساختیات،پسِ ساختیات) کا حصہ ہے جن سے یورپی مارکسیت نے لاگ اور لگاؤ کا رشتہ قائم کیا: ایک ایسا مکالماتی رشتہ جس میں خود اپنے تصورات کے ساتھ ساتھ مقابل فکر کے تعقلات کا تنقیدی مطالعہ مقصود ہوتا ہے اور اس مطالعے کے ذریعے رد وقبول کا ایک نظام قائم ہوتا ہے۔دوسرے لفظوں میں اس یورپی مارکسی طرزِ فکر کا،اس کی معاصر فکر کے سیاق کے بغیر نہ تو کوئی مفہوم بنتا ہے نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔خود ایگلٹن اسے مغربی مارکسیت کا نام دیتا ہے اور اسے بیسویں صدی کی فکر کا سب سے زیادہ زرخیز ورثہ قرار دیتا ہے۔نیز اس رائے کا اظہار کرتا ہے کہ اسی ورثے سے معاصر عہد کے ثقافتی مطالعات نے تحریک پکڑی۔(تھیوری کے بعد، ص ۲۴) گویا مغربی مارکسیت نے اس ثقافتی تھیوری پر اثر ڈالا جسے ایگلٹن اپنی کتاب تھیوری کے بعد میں زیر بحث لاتا ہے۔

اصل یہ ہے کہ اگر تھیوری نے یورپی مارکسیت سے اثرات قبول کیے تو خود مارکسیت پر بھی تھیوری کے اثرات پڑے۔مثلاً جب کہا جاتا ہے کہ خالص ادبی تھیوری بھی سیاسی ہے تو اس نتیجے تک پہنچنے کا راستہ، دراصل اس تھیوری کو ایک لسانی نشان کی طرح پڑھنے اور مارکسی تناظر میں دیکھنے سے ہو کر گزرتا ہے۔لسانی نشان کا معنی فطری نہیں،ایک تشکیل ہے۔چوں کہ ایک تشکیل ہے،اس لیے ان سماجی قوتوں کی طرف نشان دہی کرتا ہے جو معنی سازی پر اثر انداز ہوتی

ہیں۔علاوہ ازیں نشان میں معنی رشتوں اور فرق سے پیدا ہوتے ہیں: دوسرے نشانات سے رشتے اور ان سے فرق۔فرق اپنی غیر موجودگی میں بھی معنی سازی پر اثر انداز ہوتا ہے۔لہٰذا خالص ادبی تھیوری میں سیاست کی غیر موجودگی اسے سیاسی بناتی ہے۔تھیوری میں سیاست کے علاوہ بھی کئی چیزیں غیر موجود ہیں،مگر سیاست کی عدم موجودگی کا خیال مارکسی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔اس طور تھیوری اور مارکسیت میں مکالماتی رشتہ (جو بہ ہر حال کئی مقامات پر عدم توازن کا شکار بھی ہوتا ہے) قائم رہتا ہے۔چناں چہ دیکھیے کہ ٹیری ایگلٹن اپنی کتاب ادبی تھیوری میں جہاں ایک طرف ساختیات کے غیر تاریخی ہونے پر تنقید کرتا ہے وہاں اس کے ان حاصلات کا فراخ دلانہ اعتراف بھی کرتا ہے جو"خالص ادبی تھیوری" کے علاوہ مارکسی زاویے سے بھی اہم ہیں۔

> ساختیات کا اس امر پر زور کہ انسانی معنی ایک 'تشکیل' ہے،ایک بڑی پیش رفت تھی۔معنی نہ تو نجی تجربہ تھا،نہ ماورائی طور پر وضع کیا گیا واقعہ:یہ معنی خیزی کے بعض مشترک نظاموں کی پیداوار تھا۔اس سے پراعتماد بورژوا اعتقاد [کے اس پہلو] کو زک پہنچی کہ یگانہ،انفرادیت پسند موضوع انسانی تمام معانی کا سرچشمہ اور ماخذ ہے:زبان فرد سے پہلے ہے اور فرد زبان کو اس قدر پیدا نہیں کرتا جس قدر وہ خود زبان کی پیداوار ہوتا ہے۔معنی 'فطری' نہیں،نہ یہ محض [چیزوں کو] دیکھنے اور [ان پر] نظر ڈالنے کا معاملہ ہے یا ہمیشہ کے لیے کوئی متعین شے ہے؛ جس طور آپ اپنی دنیا کی تعبیر کرتے ہیں،یہ اس زبان کا تفاعل ہے جو آپ کی دست رس میں ہے اور ان سب سے متعلق بہ ظاہر کچھ ناقابلِ تغیر نہیں۔معنی کوئی ایسی شے نہیں جس میں مرد اور عورتیں ہر جگہ وجدانی طور پر شریک ہوتے ہیں اور پھر انھیں ان کی مختلف زبانوں اور تحریروں میں تشکیل دیا جاتا ہے:جن معانی کو آپ تشکیل دینے کے قابل ہوتے ہیں،ان کا انحصار اس تحریر یا تقریر پر ہوتا ہے جو اوّل مشترک ہوتی ہے۔اس بات میں معنی کی سماجی اور تاریخی تھیوری کے بیج موجود تھے،جن کے مضمرات معاصر فکر کی گہرائی میں رواں ہونے

> والے تھے۔اب حقیقت کو محض ایک ایسی شے کے طور پر دیکھنا جو باہر موجود ہے یا اشیا کی متعین ترتیب کی صورت جس کی زبان فقط ترجمانی کرتی ہے، ناممکن تھا...زبان حقیقت کی عکاسی نہیں کرتی، اسے 'پیدا' کرتی ہے۔
>
> (ادبی تھیوری، ص۱۰۷..۱۰۸)

ساختیات اس تصور کے حوالے سے ایک انقلابی تھیوری تھی کہ معنی نہ تو نجی ہے، نہ ماورائی ہے، بلکہ ایک سماجی تشکیل ہے۔ جسے ہم معنی کہتے ہیں، وہ اگرچہ ہمارے ذہن میں تشکیل پاتا ہے، مگر خود ہمارا ذہن کئی سماجی عوامل کی رزم گاہ ہے۔زبان سے باہر معنی کا کوئی وجود نہیں، اور زبان کو 'میں' نہیں، 'میں' کو زبان پیدا کرتی ہے۔مارکسیت بھی جسے سماجی شعور کہتی ہے، وہ 'میں' سے باہر، اس منطقے میں پیدا ہوتا ہے، جسے طبقاتی منطقہ کہا جاتا ہے۔ بہ ہر کیف تسلیم کرنا پڑے گا کہ مغربی مارکسیت کا معاصر فکری تحریکوں سے تعلق سیدھا سادہ نہیں۔ مغربی مارکسیت نے، بلاشبہ ۱۹۶۰ء کے بعد سامنے آنے والی تھیوری سے اثرات قبول کیے، مگر اسی تھیوری پر تنقیدی نظر بھی ڈالی اور اس ضمن میں اپنی اساسی فکر کو ایک کسوٹی اور معیار بنایا۔اس کتاب میں ایگلٹن بھی مارکسی کسوٹی پر ثقافتی تھیوری کو جگہ جگہ پرکھتا اور اکثر مقامات پر کم عیار پاتا ہے۔

ایگلٹن کا زاویہء نظر سمجھنے کے لیے ایک اور اہم بات پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ان کی نظر میں تھیوری ناگزیر ہے۔ ادبی تھیوری کے پیش لفظ میں ایک ماہر معاشیات جے ایم کینز کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''جو لوگ تھیوری کو ناپسند کرتے ہیں یا اس کے بغیر بہتر طور پر کام چلا لینے کا دعویٰ کرتے ہیں، وہ کسی پرانی تھیوری کی جکڑ میں ہوتے ہیں۔'' (ص vii) مزید کہتے ہیں کہ ''...کسی قسم کی تھیوری کے بغیر، خواہ وہ مبہم اور مضمر ہی کیوں نہ ہو، ہم یہ نہیں جان سکتے کہ ایک ادب پارہ ہوتا کیا ہے اور اسے ہم کیسے پڑھیں۔تھیوری کی عداوت کا عام طور پر مطلب دوسرے لوگوں کی تھیوریوں کی مخالفت اور اپنی تھیوریوں کی فراموش گاری ہوتا ہے۔'' (ص viii)۔(اردو میں تھیوری کی مخالفت، ان لوگوں نے خاص طور پر کی ہے، جنھیں اپنی تھیوری پر شدت سے اصرار ہے، مگر اسے وہ تھیوری کا نام نہیں دینا چاہتے)۔ ایگلٹن نے یہ بات ادبی، ثقافتی یا معاشی تھیوری کے حوالے سے نہیں کہی بلکہ عمومی طور پر کہی ہے۔اس میں شک نہیں کہ تھیوری کی اس غیر معمولی

اہمیت کا احساس روسی ہیئت پسندی، اساطیری تنقید اور ساختیات نے پیدا کیا،مگر یہ ایک پرانی حقیقت کی دریافت کا عمل تھا: جب سے ادب لکھا اور پڑھا جا رہا ہے،تھیوری تب سے ہے۔ادب کا ہم کوئی بھی تصور کریں ،اسے خالص یا افادی ادب کہیں،اعلیٰ یا ادنیٰ قرار دیں،اشرافیہ یا عوامی کہیں، یہ سب کسی نہ کسی تھیوری کی رو سے ہوگا۔یہی نہیں،ہمارا ادب کا تصور،وہ مبہم یا واضح ہو، ادب کی ہماری قرأت پر اثر انداز ہوگا۔آپ ادب کے اشرافیہ تصور کے تحت،مقبول عام ادب کی قرأت کریں گے تو جمالیاتی نشاط کی بجائے جگہ جگہ صدمے یا تمسخر کی کیفیت سے گزریں گے۔اسی طرح اگر آپ مقبول عام ادب کے تصور کی روشنی میں غالب یا قرۃ العین حیدر کو پڑھنے کی کوشش کریں گے تو انھیں تھوڑی ہی دیر بعد ردی کی ٹوکری میں پھینکنے پر تیار ہو جائیں گے۔عام فہم معنوں میں تھیوری، توقعات، معیارات،اقدار ،دلچسپیوں کے مجموعے کا نام ہے۔ ایگلٹن کی تنقید میں تھیوری کی اس عمومی اہمیت کا احساس موجود ہے۔تاہم ساختیات سے پس جدیدیت تک تھیوری کو عمومی کے علاوہ خصوصی اہمیت بھی ملی۔ ادب کی قرأت کے انتہائی منظم اصولوں کو پیش کیا گیا۔اس امر سے ایگلٹن بے خبر نہیں۔ چناں چہ وہ تھیوری کے خاتمے کی نہیں،تھیوری کے سنہری دور کے خاتمے کی بات کرتا ہے۔ وہ اپنی کتاب تھیوری کے بعد کا آغاز ان جملوں سے کرتا ہے:" ثقافتی تھیوری کا عہدِ زریں ایک قصہء پارینہ ہے۔ژاک لاکان، کلاڈ لیوی سٹراس ،لوئی التھیوسے،رولاں بارت اور میشل فوکو کی بنیاد گزار تحریریں ہم سے کئی دہائیاں پیچھے رہ گئی ہیں۔یہی صورت رے منڈ ولیمز ،لوسی آئرگرے،پیئر بوغدیو،ژولیا کرسٹیوا،ژاک دریدا،ہیلن سکسوس،یورگن ہیبر ماس ،فریڈرک جیمی سن اور ایڈورڈ سعید کی راہ ساز اولین تحریروں کے ساتھ ہے۔" (تھیوری کے بعد ص ا)۔ایگلٹن جب (۲۰۰۳ء میں) یہ سطریں لکھ رہے تھے،تب لاکان، بارت،فوکو،التھیوسے ،رے منڈ ولیمز،سعید کا انتقال ہو چکا تھا اور جو لوگ باقی بچے تھے وہ اپنا بیش تر اہم کام کر چکے تھے۔وہ کسی نئی تھیوری کی بحث نہیں چھیڑ رہے تھے۔مگر کیا جو کچھ انھوں نے لکھا تھا،اس کی معنویت بھی ختم ہو گئی تھی؟ اس کا جواب ہاں میں دینے کے لیے جس دل گردے کی ضرورت ہے وہ اردو کے نقادوں میں تو موجود ہے مگر ایگلٹن کے پاس نہیں۔لہٰذا وہ اس کتاب کے ابتدائی صفحات ہی میں واضح کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ" ان مفکرین کے بہت سے خیالات بے مثال قدر و قیمت کے حامل ہیں۔ان میں سے کچھ اب بھی بڑی اہمیت کی حامل

تحریروں کو وجود میں لا رہے ہیں۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۱)۔اس کے فوراً بعد وہ کچھ لوگوں کی غلط فہمی یا خوش فہمی دور کرنا ضروری خیال کرتے ہیں جو اس کتاب کے عنوان سے پیدا ہو سکتی ہے۔ لکھتے ہیں: ''جن لوگوں کو اس کتاب کے عنوان سے لگتا ہے کہ 'تھیوری' اب ختم ہو گئی ہے اور ہم اطمینان کے ساتھ قبل تھیوری کی معصومیت کے دور کی طرف لوٹ سکتے ہیں، انھیں مایوسی ہو گی۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۱)

ٹیری ایگلٹن جانتے ہیں کہ نیا علم اور نئی بصیرتیں جب آتی ہیں تو دنیا، ادب اور زمانے سے متعلق ہمارے تصورات کو تبدیل کرتی ہیں۔ان تبدیلیوں کے سلسلے میں ہمارے تحفظات، اندیشے، وسوسے ہو سکتے ہیں، مگر ان تبدیلیوں سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جو لوگ انکار کرتے ہیں وہ یا تو شخصی وجوہ سے کرتے ہیں؛ انھیں نئے نظریات اس لیے پسند نہیں ہوتے کہ انھیں دوسروں نے پیش کیا ہوتا ہے یا پھر وہ پرانے تصورات کا تحفظ چاہتے ہیں۔ایک وجہ شخصی نفسیاتی ہوتی ہے، اور دوسری وجہ سیاسی، ثقافتی ہوتی ہے۔تاہم دونوں صورتوں میں ماضی کی طرف ایک جذباتی شدت کے ساتھ لوٹنے، اور حال سے لاپروائی برتنے کا رجحان ہوتا ہے۔بایں ہمہ وہ روشنی کے اس دھارے کو آگے بڑھنے سے نہیں روک سکتے جو نئے علم اور بصیرتوں کی صورت میں ان کی دہلیز تک پہنچ چکا ہوتا ہے اور اس زمان و مکاں کا ادراک بدل چکا ہوتا ہے جس میں وہ جی رہے ہوتے ہیں۔روشنی کا دھارا، ہماری شخصی پسند ناپسند سے کہیں عظیم، تیز رو اور ہمہ گیر ہے۔جب نیا علم، ادب، دنیا اور زمانے سے متعلق ہمارے تصورات تبدیل کر دیتا ہے تو ہم پرانے تصورات کی طرف نہیں لوٹ سکتے۔جب یہ بصیرت سامنے آ گئی کہ معنی فطری ہے، نہ نجی، نہ ماورائی، بلکہ ایک سماجی تشکیل ہے تو آپ ادب کا مطالعہ، فطری و نجی و ماورائی معانی کے حامل متن کے طور پر نہیں کر سکتے۔اگر آپ خود کو علمی معاشرے کا شہری سمجھتے ہیں تو اس معاشرے میں رونما ہونے والی نئی بصیرتوں سے معاملہ کرنا ناگزیر ہے۔آپ نئی بصیرت کی کوئی نئی تعبیر کر سکتے ہیں، نئی بصیرت کی غلطیوں کی نشان دہی کر سکتے ہیں، مگر اس سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے۔یعنی آپ معنی کی سماجی تشکیل کے تصور کا تجزیہ کر کے، اس کی منطقی یا علمیاتی خرابیوں پر اپنی رائے دے سکتے ہیں، مگر اس تصور کی طرف پیٹھ نہیں کر سکتے۔لیکن اگر آپ پرانی روش پر ڈٹے رہنے کی ضد میں پرانے تصورات کو سینے سے لگائے رکھنے کی کوشش کریں گے تو یہ عمل اس ماضی کو واپس لانے کی مشقت کے سوا کچھ نہیں، جو

کبھی واپس نہیں آسکتا۔ آپ آج اساطیر کی تفہیم وتعبیر کرسکتے ہیں مگر اساطیری ذہن کے ساتھ دنیا کو برت نہیں سکتے۔ یہی صورت تھیوری کے ساتھ ہے۔ آپ قبل تھیوری کی معصومیت کے اس دور کو واپس نہیں لاسکتے، جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ ادب، ذات کا اظہار ہے، یا ادب کی تخلیق ایک مطلق نجی تجربہ ہے؛ اور متن کی معنی سازی کی قوت پر مصنف کو حاکمانہ تصرف حاصل ہے، اور قاری محض ایک صارف ہے، یا قرأت کا عمل اس لفافے کو کھولنے کے مترادف ہے جس میں مصنف نے ایک خاص پیغام چھپایا ہے۔

ایگلٹن، تھیوری کو ایک نئے علم اور نئی بصیرت کے طور پر لیتے ہیں۔ وہ یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ یہ سارا منصوبہ کوئی بھیانک غلطی تھا۔ (جیسا ہمارے یہاں کچھ لوگ سوچتے ہیں)۔ اگر وہ تسلیم کرتے تو اسے ایگلٹن کی بھیانک غلطی قرار دیا جاتا۔ ایگلٹن قطعیت کے ساتھ اپنی رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ "اگر تھیوری کا مطلب ہمارے قائدانہ مفروضات پر معقولیت کے ساتھ غور و تامل ہے تو یہ پہلے کی طرح ہی ناگزیر ہے۔" (ص ۲) دوسرے لفظوں میں تھیوری کا خاتمہ نہیں ہوا، فقط اس کے سنہری دور کا خاتمہ ہوا ہے۔

قصہ یہ ہے کہ تھیوری ہی نہیں، ہر انسانی سرگرمی کے سنہری دور کا خاتمہ ہوتا ہے، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ تھیوری کے 'عہدِ زریں' کے خاتمے کے شواہد کیا ہیں اور اس خاتمے کی نوعیت کیا ہے، نیز سنہری دور کے خاتمے کے بعد کی صورتِ حال کیا ہے؟ ایگلٹن ہو یا کوئی اور نقاد کیا اس کا اتھارٹی کا حامل سمجھا جاسکتا ہے کہ محض اس کا زبانی اعلان کسی ایسی فکر کے بہترین دور کے خاتمے پر مہر ثبت کر دے جس نے بہ قول ایگلٹن 'بے مثال قدر وقیمت' کے خیالات پیش کیے ہوں؟ ظاہر ہے اتھارٹی فرد نہیں، دلیل ہوتی ہے۔ ایگلٹن کے پاس دو اہم دلیلیں ہیں۔ پہلی دلیل یہ ہے کہ تھیوری کے اہم راہ ساز مفکرین اپنا کام مکمل کر چکے ہیں، یا دنیا سے رخصت ہو گئے ہیں۔ بلاشبہ یہ ایک امر واقعہ ہے، مگر کیا ان مفکرین کے کام کی تفہیم کا عمل بھی مکمل ہو گیا ہے؟ کیا دریدا سے لے کر ہیبر ماس تک کے نظریات کو خوب چھان پھٹک کر، ان کے اچھے، کم اچھے، برے، سخت برے پہلوؤں کا جائزہ لیا جاچکا ہے، اور تنقیدی فکر کسی نئے مرحلے میں داخل ہونے کے لیے پر تولنے لگی ہے؟ اس کا جواب ٹیری ایگلٹن کے یہاں نہیں ملتا۔ واضح رہے کہ تھیوری کے بنیاد گزار کسی معنی یا فکر کو حتمی نہیں سمجھتے، لہٰذا خود ان کی فکر اور معانی بھی حتمی نہیں ہیں؛ انسانی فکر

کو اس سے آگے یا دوسری سمت میں بڑھنا ہے۔آگے بڑھنے یا دوسری سمت جانے کا مطلب تھیوری کی فکر کا متبادل پیش کرنا ہے۔ یہ متبادل فکر ابھی پیش نہیں ہوئی۔

ایگلٹن کی دوسری دلیل یہ ہے کہ اکیسویں صدی کے اوائل میں جن ثقافتی موضوعات پر تحقیق ہو رہی ہے، وہ عام اور معمولی ہیں۔ان کے پیش نظر یورپی جامعات کے انسانیاتی شعبوں کے طلبا کے تحقیقی موضوعات ہیں، جو بے حد سطحی ہیں۔ یہاں انھوں نے جامعاتی تحقیق پر کھل کر طنز کیا ہے۔مگر یہیں ایگلٹن خاصی گڑ بڑ بھی کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ کہتے ہیں کہ ''فی الوقت ثقافتی تھیوری کا طرزِ عمل اس غیر متاہل ڈھلتی عمر کے پروفیسر کی طرح ہے جو اپنی غیر حاضر دماغی کے ساتھ جنس پر ٹوٹ پڑا ہے اور جنون کے ساتھ گزرے وقت کی تلافی کرنے لگا ہے۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۴)۔دوسری طرف یہ ارشاد فرماتے ہیں کہ ''بلاشبہ ثقافتی تھیوری کا اس وقت سب سے زیادہ پھلتا پھولتا شعبہ موسوم بہ مابعد نو آبادیاتی مطالعات کا ہے...صنفیت اور جنسیت کے کلامیے کی مانند، یہ ثقافتی تھیوری کے انتہائی قیمتی حاصلات میں سے ایک ہے۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۶)۔یعنی ایک طرف تو تھیوری کے عہدِ زریں کے خاتمے کی شہادت یہ دیتے ہیں کہ یہ معمولی جنسی موضوعات پر ایک پاگل پن کے ساتھ متوجہ ہے اور دوسری طرف مابعد نو آبادیاتی اور تانیثی مطالعات کو معاصر ثقافتی تھیوری کی اہم خصوصیت اور حاصل گردانتے ہیں۔اگر مابعد نو آبادیات اور تانیثیت ،تھیوری کا انتہائی قیمتی حاصل ہیں اور اس وقت انھی کا سب سے زیادہ چلن ہے (ظاہر ہے یہ چلن یورپ و امریکا میں زیادہ ہے) تو تھیوری کا عہدِ زریں کیوں کر ختم ہو گیا؟ ایگلٹن کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں۔سوچنے والی بات یہ ہے ان کے یہاں یہ تضاد کیوں موجود ہے؟

اس کی سیدھی سادی وجہ تو یہ ہے کہ تھیوری کے سلسلے میں ٹیری ایگلٹن سمیت تمام مارکسی مفکرین دو جذبی رجحان (Ambivalence) کے حامل ہوتے ہیں۔وہ تھیوری کو نظر انداز بھی نہیں کر سکتے اور اس کے تمام تعقلات کو قبول کرنا بھی بوجوہ ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔وہ تھیوری سے مکالمہ بھی کرتے ہیں؛ اس سے روشنی اخذ کر کے مارکسی فکر کی تعبیرِ نو بھی کرتے ہیں اور مارکسی نظریے سے تھیوری کو مسترد بھی کرتے ہیں۔یہی دو جذبی رجحان ہمیں تھیوری کے بعد میں جا بجا دکھائی دیتا ہے۔مثلاً ایگلٹن ایک طرف تو یہ کہتے ہیں ثقافتی تھیوری نے مارکسیت سے

تحریک پکڑی اور دوسری طرف یہ رائے دیتے ہیں کہ " یہ تعجب کی بات نہیں کہ، یہ ثقافتی تھیوری ہی تھی ،نہ کہ سیاست ،اقتصادیات یا آرتھوڈاکس فلسفہ ،جس نے مارکسیت سے تنازعات کھڑے کیے۔" (تھیوری کے بعد، ص ۳۹)۔ ایگلٹن یہ تو مانتے ہیں کہ تھیوری قائدانہ مفروضات پر معقولیت کے ساتھ غور و تامل کرتی ہے، مگر جب تھیوری مارکسیت کے قائدانہ مفروضے پر غور کر کے ،اس کے دعووں پر سوال اٹھاتی ہے تو ایگلٹن سمیت تمام مارکسی مفکر بھڑک اٹھتے ہیں۔اسی لیے ایگلٹن ،لیوتار کا حوالہ بھی دیتے ہیں کہ اس نے جن کبیری بیانیوں کے خاتمے کی بات کی ان میں مارکسیت کو کیوں شامل کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہی دو جذبی رجحان پوری کتاب میں موجود ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ آگے چل کر وہ تھیوری کے حق میں باقاعدہ مقدمہ تیار کرتے ہیں۔ تھیوری پر 'روایت پسندوں' کی طرف سے جو عام اعتراضات کیے جاتے ہیں،ان کے جوابات دیتے ہیں ۔یہاں وہ تھیوری کے مارکسی ناقد کے بجائے تھیوری کے مفسر اور مناد نظر آتے ہیں۔کتاب کے چوتھے باب ' نقصانات اور حاصلات' میں انھوں نے تھیوری کے حاصلات کی نشان دہی ،اس پر کیے جانے والے اعتراضات کے جواب ہی میں کی ہے۔مثلاً روایت پسندوں کے اس اعتراض کے جواب میں کہ 'تھیوری اسی صورت میں قابلِ قدر ہے جب وہ کسی ادب پارے کی وضاحت کرے'، لکھتے ہیں کہ " اس [اعتراض یا مفروضے] کے پس پشت پیورٹن کا یہ عقیدہ موجود ہے کہ ہر وہ چیز جو مفید نہیں ،جس کی کوئی فوری مادی قدر نہیں،ایک قسم کی گناہ گارانہ نفس پروری ہے۔" (تھیوری کے بعد، ص ۸۶)۔یہی اعتراض بعض وہ اردو نقاد بھی کرتے ہیں،جو اب تک یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید کا کام فن پارے کی ایسی وضاحت ہے جو لوگوں کے لیے مفید ہو؛وہ اب تک نقاد کو فن پارے کی آسان شرح کرنے والا ماہر سمجھتے ہیں۔انھیں یہ بات قبول کرنے میں اچھی خاصی الجھن ہوتی ہے کہ تھیوری کیوں کر فن پارے کی تشریح سے کئی قدم آگے جا کر ،فن پارے کے معانی کو ممکن بنانے والے نظام تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔ خیر!یہاں ایگلٹن کو خیال آتا ہے کہ وہ تھیوری پر جس پیورٹن اعتراض کا جواب دے رہے ہیں، یہی اعتراض مارکسی فکر کا بھی ہے۔ وہ مارکسیت کی بجائے یہاں 'سیاسی بایاں بازو' کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور یہ کہہ کر کہ " سیاسی بایاں بازو اس عملیت کے ضمن میں اپنا موقف رکھتا ہے

یہ مفروضہ پیش کرتا ہے کہ تھیوری کو لازماً عمل کی طرف راست بڑھنا چاہیے۔'' (ص ۸۷)۔یعنی لوگوں کو تبدیلی کے لیے تیار کرنا چاہیے۔لیکن آگے چل کر وہ تھیوری کے دفاع میں جو کچھ کہتے ہیں،وہ ان کے اس خیال سے لگا نہیں کھاتا۔اپنی گفتگو جاری رکھتے ہوئے کہتے ہیں۔'' یہ درست ہے کہ تھیوری ادب پاروں کی زبردست توضیح وتفسیر کرسکتی ہے ....لیکن یہ خود اپنے استحقاق کی رو سے از حد خیال افروز ہوسکتی ہے۔ثقافتی تھیوری کی کوئی ایک شاخ--- تانیثیت ،ساختیات،تحلیل نفسی ،مارکسیت ،نشانیات اور دیگر---اصولاً آرٹ پر بحث تک محدود نہیں...تھیوری کے کچھ نقادوں کے نزدیک اسے نامعتبر قرار دینے کے لیے کافی ہے۔وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ یہی بات نام نہاد روایتی تنقید کے بڑے حصے کے لیے بھی درست ہے...بجا کہ جس سماجی نظام کو رفو کی فوری ضرورت ہو،اس میں بلاشبہ تھیوری کو عملی سیاسی مقاصد کے لیے تصرف میں لانا چاہیے۔لیکن ہم جانتے ہیں کہ اس ضمن میں ایک سماجی نظام کی اصلاح ہوچکی ہوتی ہے جب ہم اپنی سوچ کو افادیت کے پیمانے پر صائب ثابت کرنے کا جبر محسوس نہیں کرتے۔'' (تھیوری کیے بعد، ص ۸۷)۔یہاں ایگلٹن کی تنقید کا نشانہ وہ لوگ جو ادب کو محض ادب کے اصولوں کی روشنی میں پڑھنے میں یقین رکھتے ہیں،یعنی ہیئت پسند نقاد،یا جمالیات پسند مفکر۔ایگلٹن نے بجا طور پر ان لوگوں کے اس تضاد کی نشان دہی کی ہے کہ خود ان کی تنقید ادب کی خودمختار دنیا کی وضاحت کی سعی میں ،ماورائے ادب علوم سے رجوع کرتی ہے۔آخر جمالیات اور ہیئت کے مباحث ،فلسفہ ولسانیات ہی سے اپنی بنیادی اصطلاحیں اخذ کرتے ہیں۔

ایگلٹن اپنی بحث یہیں ختم نہیں کرتے۔وہ تھیوری کا دفاع،خود تھیوری کے بنیادی تعقلات اور امتیازات کی بنیاد پر جاری رکھتے ہیں۔لکھتے ہیں کہ ثقافتی تھیوری فوق سوالات (meta-questions) اٹھانے کی خصلت کی حامل ہے۔'' کیا یہ نظم قابل قدر ہے؟'' کی طرح کا سوال اٹھانے کے بجائے تھیوری یہ سوال اٹھاتی ہے کہ ''ایک نظم کو اچھا یا برا کہنے کا مفہوم کیا ہوتا ہے؟'' (تھیوری کیے بعد، ص ۸۸)۔کسی نظم کو اچھا یا برا کہنا،کسی اخلاقی قدر کے تابع ہے،یا افادی قدر کے،یا جمالیاتی قدر کے،یا پھر نفسیاتی قدر کے؟خود قدر کیسے تشکیل پاتی ہے، ہمارے ذہن میں ،ہمارے سماج میں،اور متن میں،اور تینوں کے تعامل میں؟ایگلٹن، نقاد اور نظریہ ساز (تھیورسٹ) کا امتیاز دونوں کے سوالات کے ذریعے واضح کرتے ہیں۔تاہم واضح رہے کہ

نقاد سے ان کی مراد، روایتی تنقید لکھنے والے شخص سے ہے۔ ان کی نظر میں: ''نقاد علامتوں کو زیرِ بحث لاتے ہیں، جب کہ نظریہ ساز یہ معلوم کرتے ہیں کہ کس پراسرار عمل کے ذریعے ایک چیز دوسری چیز کی ترجمانی کرتی ہے۔ نقاد [شیکسپئر کے ڈرامے] کوریولانس کے کرداروں سے متعلق گفتگو کرتے ہیں، جب کہ نظریہ ساز یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آخر کس طرح لفظوں کا پیٹرن جب کاغذ پر ظاہر ہوتا ہے تو وہ شخص بن جاتا ہے؟'' (تھیوری کے بعد ص ۸۸)۔ گویا روایتی نقاد میرا جی کی سمندر اور جنگل جیسی علامتوں کو پیش نظر رکھتا ہے اور ان کی نفسیاتی توجیہ کی کوشش کرتا ہے، جب کہ تھیوری سے وابستہ نقاد یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر وہ کیا طریق کار ہے، جس سے سمندر اور جنگل اپنے نئے معانی قائم کرتے ہیں؟ نیز وہ یہ بھی جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ کس طرح سمندر اور جنگل کے نئے معانی، سماجی و ثقافتی بیانیوں کے تحت قائم ہوتے ہیں؟ پیش نظر رہے کہ نظریہ ساز نقاد لفظ کے علامت بننے پر اعتراض نہیں کرتا؛ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ لفظ کا لغوی تفاعل ایک چیز ہے، اور لفظ کا استعاراتی تفاعل دوسری چیز ہے۔ گویا وہ روایتی تنقید کو یکسر بے دخل نہیں کرتا؛ تاہم وہ روایتی تنقید کے سوالوں کا رخ بدل دیتا ہے۔ مثلاً روایتی تنقید کا رخ مصنف کی شخصیت یا نفسیات کی جانب ہوتا ہے، اس بنا پر وہ علامت کے معانی شخصی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرتی ہے، جب کہ نظریہ ساز نقاد خود مصنف اور اس کی نفسیات کو ایک سماجی و ثقافتی تشکیل قرار دیتا ہے؛ روایتی تنقید معنی پر مصنف کے مطلق اجارے کا تصور رکھتی ہے، نظریہ ساز تنقید یعنی تھیوری، معنی کو تاریخ و ثقافت و زبان کی پیداوار سمجھتی ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا اشد ضروری ہے کہ نظریہ ساز تنقید عمرانی تنقید کا کوئی نیا 'ورژن' نہیں ہے؛ وہ تاریخ و ثقافت و زبان کو واقعے سے زیادہ واقعے کا بیان سمجھتی ہے۔ نیز تھیوری مصنف کے وجود کی نفی نہیں کرتی، صرف اس کے روایتی کردار کی نفی کرتی ہے۔ لفظ مصنف کو قبول کرنے کا مطلب ہی یہ ہے کہ کسی متن کو وجود میں لانے والی ایک ہستی موجود ہے۔ روایتی طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ مصنف، متن کو عدم سے وجود میں لاتا ہے، اور اسی لیے متن کے تمام معانی کا منبع مصنف کی ذات ہے۔ تھیوری مصنف کی ذات کو تمام معانی کا منبع تسلیم نہیں کرتی؛ اس کا مفروضہ یہ ہے کہ مصنف ایک ایسا نکتہ ہے جہاں زبان، روایت، ثقافت، سماج اور ان سب کے بیانیے، کلامیے باہم ٹکراتے، آمیز ہوتے ہیں، اور ان کے نتیجے میں معانی پیدا ہوتے ہیں۔ لہٰذا معانی کا سرچشمہ بیانیوں اور کلامیوں کے تصادم و آمیزش کی

صورتِ حال ہے۔

اسی بنا پر اینگلٹن یہ واضح کرنا ضروری سمجھتے ہیں کہ تھیوری تنقید کے روایتی سوالوں کو بے دخل نہیں کرتی۔ دونوں طرح کے سوالات مطالعہ ادب میں برقرار رکھے جا سکتے ہیں، تاہم تھیوری روایتی تنقید کی طرح کسی شے کو سرسری نہیں لیتی۔ مختصر یہ کہ بہ قول اینگلٹن ''تھیوری روایتی تنقید کے مقابلے میں کم ادعائی ہے اور زیادہ لاادری اور کشادہ اطراف ہے۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۸۸)۔ یعنی تھیوری معنی کی جتنی بحثیں کرتی ہیں، اور جتنے معانی دریافت کرتی ہے، انھیں حتمی نہیں سمجھتی؛ ہر معنی کو امکانی تصور کرتی ہے، اور نئے معانی کی نمود کی راہ کھلی رکھتی ہے۔ وہ حاکمانہ فیصلے دینے کے بجائے، عاجزانہ آرا پیش کرتی ہے۔ اینگلٹن کے ان خیالات کے بعد کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے تھیوری کی موت کا اعلان کر دیا؟ راقم کے نزدیک تو یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اس کتاب میں محض تھیوری کے بعد کی صورتِ حال واضح کی گئی ہے؛ کتاب کا بڑا حصہ تھیوری کی وضاحت، اس کے دفاع، اس کے حاصل و لاحاصل اور مارکسیت و تھیوری کے ربط باہم اور موجودہ ثقافتی مطالعات کی روشوں سے متعلق ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اپنے دو جذبی رجحان کے باوجود، اینگلٹن نہ تو تھیوری کی موت کی خواہش کر سکتے ہیں نہ اسے مسلسل رد کرتے چلے جانے کی روش اختیار کر سکتے ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ تھیوری کی موت کا اعلان اس مغربی مارکسیت کے لیے بھی ایک صدمے سے کم نہیں ہوگا، جس کی پرداخت میں تھیوری کا غیر معمولی حصہ ہے۔ اگر تھیوری باقی نہیں رہی، یا تھیوری ایک بھیانک غلطی تھی تو مغربی مارکسیت کا ایک بڑا حصہ بھی مسترد کرنے کے قابل ہوگا۔ التھیوسے، ماشرے اور خود اینگلٹن کے تصورات ساقط ٹھہرائے جانے کے خطرے سے دوچار ہوں گے۔ تھیوری کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ اینگلٹن اس بات میں یقین رکھتے محسوس ہوتے ہیں کہ انسانی فکر میں جب نئی نئی بصیرتیں سامنے آتی ہیں تو اصل مسئلہ ان کو صحیح یا غلط ثابت کرنے کا نہیں ہوتا، بلکہ ان کی رو سے ادبی، ثقافتی مسائل کی تفہیم میں توسیع کا ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی بات ہے، جس کی اردو میں شدید کمی محسوس ہوتی ہے۔ اردو میں تھیوری کو غلط یا صحیح ثابت کرنے ہی کی کوشش کی جا رہی ہے؛ اس کی مدد سے ہم اپنے ادبی و ثقافتی فہم میں کیوں کر توسیع کر سکتے ہیں، اس جانب توجہ بہت کم ہے۔ بہ ہر کیف ٹیری اینگلٹن کا موقف یہ محسوس

ہوتا ہے کہ نئی بصیرت (جو ظاہر ہے محض نئی بات، نئے کچے پکے نظریے سے مختلف اور ممتاز ہے) کے ساتھ تطابق اور مکالماتی رشتہ قائم کیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رشتہ اس وقت ممکن ہے جب آپ بہ یک وقت کسی فکر سے قربت و دوری کا تعلق رکھتے ہوں۔ قربت، اس نظریے سے حقیقی دل چسپی پیدا کرتی ہے اور دوری، اس نظریے کا کسی دوسرے نظریے سے ربط قائم کرنے یا اس کے تناظر میں تنقیدی نظر ڈالنے کا امکان ابھارتی ہے۔ بہ قول ایگلٹن ''ایک ہی وقت میں ایک موقف کا حامل ہونا اور اس پر باہر سے نظر ڈالنے کے قابل ہونا، یعنی ایک منطقے کا مکین ہو کر اس کی سرحد پر متشکک ہو کر منڈلاتے رہنا، ایک ایسا عالم ہے جہاں نہایت شدت سے تخلیقی خیالات پیدا ہوتے ہیں۔'' (تھیوری کے بعد، ص ۴۰)۔ یہ خود کو خود سے نکل کر دیکھنے کی وہی کیفیت ہے جسے سعود عثمانی نے اپنے اس شعر میں پیش کیا ہے:

خواہش ہے کہ خود کو بھی کبھی دور سے دیکھوں
منظر کا نظارہ کروں ،منظر سے نکل کر

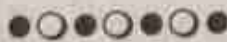
یہ وابستگی و عدم وابستگی، یقین و تشکیک، حاضر و غائب، کشش و گریز، قرب و دوری کی وہ 'کم یاب حالت' ہے، جس میں کسی ایک کیفیت کا استبداد قائم نہیں ہو پاتا۔ حقیقتاً یہ آزادی کی 'حالت' ہے، محض و غیر مشروط وابستگی، آدمی کو متعصب اور شدت پسند بناتی ہے، جب کہ وابستگی کے پہلو میں موجود عدم وابستگی، آدمی کو تعصب و شدت سے آزادی دیتی ہے، اور اسے معتدل مزاج بناتی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ دوہرا تناظر آدمی کو نئے خیالات تخلیق کرنے قابل بناتا ہے۔ منظر کا نظارہ، منظر سے نکل کر کرنے کا مطلب، منظر سے بیگانگی نہیں، بلکہ منظر کی تفہیم کا ایک نیا زاویہ ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ دوہرے تناظر کا حامل نقاد، تھیوری کی سادہ شرح کرنے کے بجائے، اسے نئے تصورات تشکیل دینے کا وسیلہ بناتا ہے۔ اسی مقام پر ٹیری ایگلٹن بعض ثقافتی نظریہ سازوں کا ذکر کرتے ہیں، جو ایک سے زیادہ ثقافتوں سے تعلق رکھتے تھے۔ ان میں سب سے اہم مثال ایڈورڈ سعید کی ہے جو فلسطینی نژاد امریکی تھے۔ سعید کی فلسطینی ثقافتی شناخت اگر اس کے دل میں مغربی ثقافتی استعمار کی جلی و مخفی تدبیروں کے خلاف ردعمل پیدا کرتی ہے تو امریکی علمی ثقافت پر اس کی دست رس اسے امریکی و یورپی اجارہ داریوں کا پردہ چاک کرنے کے قابل بناتی ہے؛ وہ مغربی علم کو خود مغرب کی سیاسی و ثقافتی چیرہ دستیوں کے انکشاف کے لیے بروے کار لاتے

ہیں۔ ہمارے خیال میں سعید ہی کی طرح ہم بھی تھیوری کے سلسلے میں دوہرا تناظر اختیار کرکے اپنے ادب کی تفہیم نئے زاویوں سے کرسکتے ہیں۔اردو میں اب تک جو مابعد نوآبادیاتی مطالعات ہوئے ہیں،ان میں بھی یورپی استعماریت کا پردہ، یورپی علم کی مدد سے چاک کیا گیا ہے۔

جہاں تک خود ٹیری ایگلٹن کا تعلق ہے،ان کی بھی ایک سے زیادہ شناختیں ہیں:وہ مارکسی بھی ہیں،نظری اور عملی دونوں، اور ادبی نقاد بھی (کیتھولک تو وہ ہیں ہی)۔اکثر مقامات پر وہ مارکسی ادبی نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں،مگر ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ فقط ادبی نقاد ہوتے ہیں۔مثلاً تھیوری کے بعد کی اشاعت کے چار سال بعد نظم کو کیسے پڑھا جائے (How to Read a Poem) لکھتے ہیں۔(یہ کتاب بھی طلبا اور عام قارئین کے لیے لکھی گئی)۔اس کتاب میں وہ بڑی حد تک روایتی ادبی نقاد ہیں،جس کا بڑا سروکار ادب کی جمالیات کا ادراک کرنا ہوتا ہے۔اس کتاب میں ایگلٹن نظم کی ہیئت، لہجہ، آہنگ، بافت، رموزِ اوقاف،ابہام،قافیہ،،بحر،امیجری وغیرہ سے تفصیلی بحث کرتے ہیں۔تاہم واضح رہے کہ نظم کی جمالیات کی توضیح میں وہ خالص مارکسی زاویے کو اوّل استعمال ہی نہیں کرتے اور کہیں کرتے بھی ہیں تو جمالیات کے روایتی مفہوم کو روشن کرنے کے لیے،البتہ تھیوری کی بصیرتیں کتاب میں جا بجا ہیں۔مثلاً 'شاعری اور عملیت' کی بحث میں وہ مارکس کی صرفی قدر(use-value) کا ذکر ضرور کرتے ہیں،مگر اسے جمالیات کے مترادف کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔صرفی قدر کا تعلق شے کی اپنی داخلی خصوصیات سے ہوتا ہے، اور شاعری ''ہمیں مسرت دیتی ہے اور یہی اس کا عملی تفاعل ہے۔'' (نظم کو کیسے پڑھا جائے، ص ۴۱)۔گویا مسرت ہی شاعری کی صرفی قدر ہے،اور اس کی داخلی خصوصیت ہے۔لیکن شاعری کیوں کر مسرت دیتی ہے، زبان کا وہ کون سا تفاعل ہے، جس کی وجہ سے نظم ہمیں سرشاری کی کیفیت سے ہمکنار کرتی ہے؟ ٹیری ایگلٹن ،ان سوالوں کو(جو تھیوری اٹھاتی ہے) زیر بحث نہیں لاتے۔تاہم وہ اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری ،اصل میں زبان ہے۔لکھتے ہیں:''شاعری کو اکثر زبان قرار دیا گیا ہے جو خود اپنی طرف توجہ منعطف کراتی ہے اور جو خود پر مرکوز ہوتی ہے،یا (جیسے نشانیات کے محاورے میں) ایک ایسی زبان جس کا سگنی فائر اس کے سگنی فائیڈ پر غالب ہوتا ہے۔'' (نظم کو کیسے پڑھا جائے، ص ۴۱)۔اسی رائے کی روشنی میں وہ نظموں کی قرأت کرتے ہیں۔سگنی فائر کے

غالب ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت ،مواد پر غالب ہے؛معنی پر معنی کوتشکیل دینے والی ہیئت غالب ہے۔یہ ایک غیر مارکسی زاویہ ءنظر ہے۔مارکسی زاویہ ءنظر ہیئت پر مواد کوترجیح دیتا ہے۔جو تنقید ہیئت سے بحث کرتی ہے،اسے مارکسی نقاد ایک دوسری طرح کی سیاست میں ملوث قرار دیتے ہیں۔وہ سیاست کی عدم موجودگی کو بھی ایک سیاسی رویہ ٹھہراتے ہیں۔لہٰذا یہاں ہمارے ممدوح خود اپنا کہا بھول گئے ہیں کہ جو تنقید سیاست سے الگ ہوتی ہے،وہ ایک خاص محدود طبقے کے مفادات کا تحفظ کرنے کی بنا پر سیاسی ہوتی ہے۔تاہم یہ فراموش گاری کسی تضاد کا باعث نہیں۔اصل میں متن کے مطالعے کے کئی مراحل ہیں۔ پہلے مرحلے میں متن ،ایک ہیئت ہی ہے۔لہٰذا اس کی جمالیات متوجہ کرتی ہے۔اس مرحلے میں کی جانے والی تنقیدی بحث معنی سے زیادہ اس احساس وکیفیت کے گرد چکر لگاتی ہے، جو ہیئت، لہجے، آہنگ وغیرہ کومحسوس کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔اس مرحلے پر ہر متن غیر سیاسی ہوتا ہے۔تاہم اگلے مرحلے میں جب معنی کی بحث شروع ہوتی ہے ،اور معنی کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش کی جانے لگتی ہے تو متن کی سیاسی جہات بھی روشن ہونے لگتی ہیں۔ہماری نظر میں اس مرحلے پر کوئی متن غیر سیاسی نہیں رہ جاتا۔اس کے معانی یا تو سیاسی بیانیوں میں شریک ہوتے ہیں، یا ان بیانیوں سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتے ہیں،جہاں سے ان کے خلاف ایک خاص ردِعمل تشکیل دیا جاسکے۔ضروری نہیں کہ ردِعمل مخالفانہ ہو،وہ فرد کی اس آزادی کے تحفظ کے مفہوم کا حامل بھی ہوسکتا ہے،جو اپنی انفرادی نظر سے دنیا وکائنات کودیکھنے کے لیے ناگزیر ہے!

ٹیری ایگلٹن،نظم پر اپنی کتاب میں تھیوری سے وابستہ نقادوں پر کیے جانے والے اس اعتراض کا جواب بھی دیتے ہیں کہ یہ نقاد ادبی متن سے لاتعلق ہوتے ہیں؛یعنی متن کی ادبیت کا لحاظ نہیں رکھتے ۔وہ اس اعتراض کو بے جا قرار دیتے ہیں۔وہ میشل فوکو کو ایک ممتاز صاحبِ اسلوب نقاد تسلیم کرتے ہیں اور تھیوری کے دوسرے نقادوں کو بھی ایسے close reader کہتے ہیں جو ادبی ہیئت کے سولات کے سلسلے میں بھی حساس ہیں۔کسی متن کا گہرے ارتکاز کے ساتھ مطالعہ کرنا،اس کے معانی کی مخفی تہوں کو اس شیفتگی سے الٹنا پلٹنا،جیسے محبوب کے بند قبا کھولے جاتے ہیں،متن کی ادبیت یعنی متن کے جمال کے شدید احساس کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

●○●○●○●

اکیسویں صدی میں تنقید اور اردو تنقید

اکیسویں صدی

پہلے اس سوال پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے کہ اکیسویں صدی کا ذکر ہم اس شدت سے کیوں کرنے لگے ہیں؟ آج سے ڈیڑھ دہائی پہلے جب بیسویں صدی آخری دموں پر تھی تو ایک عجب ہنگامہ برپا تھا۔ ہر طرف یہ ہاہا کار مچی ہوئی تھی کہ ایک نئی ہزاری کا آغاز ہونے جارہا ہے۔ گزشتہ دو ہزار سالوں میں عموماً اور گزشتہ ایک صدی میں خصوصاً کیا کچھ ہوا، اور اگلی ہزاری اور اکیسویں صدی میں کیا ہوگا؟ مستقبلیات کے ماہرین سے لے کر ادب، تاریخ، صحافت، سائنس، فلسفے سے وابستہ لوگ گزشتہ کا محاسبہ اور آئندہ کے ممکنات کا اندازہ لگانے میں بے دم ہوئے جارہے تھے۔ اس طرح اکیسویں صدی کا ڈسکورس، اس کی باقاعدہ آمد سے پہلے تشکیل پا گیا تھا۔ اس ڈسکورس نے اب نئی جہت اختیار کی ہے۔ اب ہم ہر علم، ادب کے ہر رجحان، ہر سیاسی، معاشی تبدیلی، یہاں تک کہ معاصر عہد کی سب سے بھیانک حقیقت دہشت گردی کو بھی اکیسویں صدی کے تناظر میں سمجھنے لگے ہیں۔ زندگی کے تمام سماجی اور ذہنی منطقوں میں ہونے والی تبدیلیوں کو اس صدی کی روشنی میں ہم کیوں سمجھنے پر اصرار کرنے لگے ہیں جو اپنی اصل میں ایک کیلنڈری حقیقت ہے؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ مسائل ور جحانات کو صدی کے سیاق میں سمجھنے کا رویہ ہمیشہ سے نہیں تھا۔

صنمیات، اساطیر، مذاہب اور فنون میں وقت کی تبدیلی کا احساس دو طرح سے تھا۔ بڑے قدرتی واقعات اور بڑے لوگوں کی پیدائش، موت یا ان کی زندگی سے وابستہ کسی بڑے واقعے سے، اور دن رات، صبح شام، پہر دوپہر، یا موسموں کے تغیر وتبدل سے۔ یہ وقت کا غیر حسابی تصور تھا۔ اردو کی کلاسیکی شاعری میں عموماً وقت کا یہی تصور ظاہر ہوا ہے۔ جیسے: رات دن گردش میں ہیں

سات آسماں رہ ور ہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا (غالب)؛ یا: جوشش اشک سے ہوں آٹھ پہر پانی میں، گرچہ ہوتے ہیں بہت خوف و خطر پانی میں (میر)؛ اور داستانوں میں قرن کا ذکر ہوتا تھا، یا پھر خزاں و بہار، سردی گرمی کے ذکر سے وقت کی تبدیلی کو سمجھا جاتا تھا۔ وقت کا یہ تصور دائرے کا تھا؛ چوں کہ دائرے کا تصور تھا، اس لیے کچھ زیادہ پریشانی نہیں تھی؛ ایک پہر گزر گیا تو دوسرا آجائے گا؛ ایک موسم گزرا تو اس جیسا اگلا موسم آجائے گا۔ بلاشبہ وقت کو دانہ دانہ شمار کرنے کا رویہ موجود تھا، مگر یہ بڑی حد تک ایک مابعد الطبیعیاتی رویہ تھا؛ زندگی کو بلند ترین مقاصد کے حصول میں صرف کرنے کے لیے وقت کی قدر و قیمت کا احساس تھا؛ وقت کو دولت سمجھنے کا رویہ نہیں تھا۔ (واضح رہے کہ فلسفیوں نے وقت کے مستقیمی تصورات ضرور پیش کیے تھے۔ مثلاً ہیراکلی طوس نے وقت کو بہتے دریا سے تشبیہ دی؛ اس دریا میں آپ ایک مقام پر دو مرتبہ پاؤں نہیں دھر سکتے)۔ لیکن اٹھارویں صدی کے وسط میں صنعتی عہد شروع ہوا، اور ایک نئی آفت آن پڑی۔ گھروں، کارخانوں میں میکانکی کلاک نصب ہونے لگے اور چوکوں بازاروں میں گھنٹہ گھر نمودار ہوئے۔ پھر کیا تھا، لمحہ لمحہ شمار کیا جانے لگا۔ انسانی شعور میں حسابی وقت نے پنجے گاڑے۔ تبدیلی کا ادراک تیزی سے گزرتے ثانیوں، منٹوں، گھنٹوں، دنوں، ہفتوں، مہینوں اور صدی کے تناظر میں کیا جانے لگا۔ وقت پیسہ ہے؛ وقت کا ضیاع دولت کا ضیاع ہے۔ یہ مفروضے جدید صنعتی عہد کے ساتھ ہی پہلے یورپ اور بعد ازاں دوسرے ملکوں کے لوگوں کی زندگی میں اس طرح شامل ہو گئے جیسے یہ عقیدہ ہوں؛ عقیدے کے آگے سرِ تسلیم خم کیا جاتا ہے، اس پر سوال نہیں اٹھایا جاتا۔ حسابی وقت سیدھی لکیر کا ہے۔ جس طرح آپ ایک دریا میں دو مرتبہ نہیں اتر سکتے، اسی طرح گزرا ہوا لمحہ لوٹ کر نہیں آسکتا؛ چوں کہ وقت کی لکیر پر ایک نکتہ دوبارہ نمودار نہیں ہوتا، اس لیے ضروری ہے کہ ہر لمحے کو ایک منفرد واقعہ سمجھا جائے، اور اس کے گزرنے سے پہلے اس سے، جتنا ممکن ہو رس نچوڑ لیا جائے؛ اور زیادہ رس نچوڑنے کے لیے ہر لمحے میں زیادہ سے زیادہ جسمانی و ذہنی حرکت کو ممکن بنایا جائے، یعنی عمل اور علم کا پہیا تیزی سے گھمایا جائے۔ اس کے نتیجے میں علم اور ٹیکنالوجی غیر معمولی تیز رفتاری سے تخلیق ہونے لگیں۔ زیادہ اشیا پیدا ہوئیں تو ان کے صرف کی پریشانی ہوئی، جس کے لیے ایک بار پھر حسابی وقت سے مدد لی گئی۔ فلاں چیز پرانی ہو گئی، اب اس شے کا فیشن ہے۔ صارفی ذہنیت کا عکس ادب میں بھی ظاہر ہونے لگا: اردو افسانے کا علامتی رجحان ساٹھ کی دہائی کا

ہے۔ ستر کی دہائی کے شعرا نے غزل میں نئے دستخط ثبت کیے۔ اکیسویں صدی کی شاعری، ستر، اسی، نوے کی دہائی کی شاعری کی مانند کیوں کر ہو سکتی ہے۔ یوں حسابی وقت نے دن رات، ہفتے، صدی کو ان کی پیداواری قدر کی نسبت سے پہچاننے کا رویہ پیدا کیا۔

اکیسویں صدی کے ڈسکورس کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اس بات کو بھی پیش نظر رکھیں کہ اکیسویں صدی 'عیسوی کیلنڈری حقیقت' ہے۔ دنیا میں سیکڑوں کیلنڈر تھے، (اور اب بھی ہیں) جنھیں ۱۵۸۲ء میں رائج ہونے والے، پوپ گریگورین سیزدھم کے نام سے منسوب عیسوی کیلنڈر نے بے دخل کر دیا، یا غیر مؤثر کر دیا ہے۔ برصغیر کے تناظر میں دیکھیں تو ہم مسائل ور جحانات کو ہجری اور بکرمی کیلنڈر کی نسبت سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے، حالاں کہ یہ کیلنڈر بھی رائج ہیں۔ ہجری کیلنڈر کا استعمال محرم، رمضان اور عیدین کے سلسلے تک محدود ہے، اور زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہونے والی تبدیلی کو اس کی روشنی میں ہم نہیں سمجھتے۔ بکرمی کیلنڈر سے ہمارے کسان مدد لیتے ہیں۔ تیز رفتاری، وقت کا ساتھ دینے، وقت کے قیمتی ہونے، جدیدیت، نئی فکر، نئی دنیا جیسے تصورات وتلازمات صرف عیسوی کیلنڈر ہی سے وابستہ ہیں۔ دوسرے لفظوں میں عیسوی کیلنڈر وقت کی پیمائش سے بڑھ کر ایک ثقافتی حقیقت ہے۔ لہٰذا اکیسویں صدی کا تصور یورپی علم ٹیکنالوجی سے لے کر یورپی علمیات کے غلبے کے بغیر نہیں کیا جا سکتا؛ یہ غلبہ ان سب ملکوں پر ہے جنھیں ایک نفرت انگیز اصطلاح میں تیسری دنیا کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب ہم اپنے ادب وسماج کو اکیسویں صدی کے سیاق میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم دانستہ یا نادانستہ، وقت کے اس حسابی، پیداواری تصور کی زد میں آ جاتے ہیں جسے صنعتی سرمایہ دارانہ جدیدیت نے وضع کیا تھا، اور جس سے ہم ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانے میں واقف ہوئے تھے۔ (برطانیہ میں گریگورین عیسوی کیلنڈر کا استعمال ۱۷۵۱ء میں شروع ہوا تھا)۔ اکیسویں صدی کے ڈسکورس نے ہم سے صرف وقت کا متبادل تصور ہی نہیں چھینا، بلکہ کسی دوسرے ڈھنگ سے چیزوں کو سمجھنے، کسی اور زیادہ سہل انداز میں زندگی جینے کا خیال بھی ہتھیا لیا ہے۔ ہم اس فرصت سے محروم ہو گئے ہیں، جو زندگی کے جام کو جرعہ جرعہ، لطف لے لے کر پینے، اور زندگی کے معنی و مقصد کو سہج سہج، بے خوف ہو کر سمجھنے کے لیے ناگزیر ہے؛ ایک برق آسا وحشت ہمارے دلوں پر آسیب کی طرح مسلط ہے۔ علم، ادب، انسانی رشتوں، مصروفیتوں کو وقت کے حسابی، پیداواری تصور نے ایک عفریت کی طرح اپنے

نچے میں لے لیا ہے۔(اس کا ایک فوری ثبوت تو یہ ہے کہ مجھے یہ گفتگو چند منٹوں میں ختم کرنی ہے؛ مجھے کیا کہنا ہے،اس سے زیادہ اہم یہ ہے کہ کتنے منٹوں میں کہنا ہے،کیوں کہ ہر منٹ کی قیمت ہے)۔

تنقید

ان گزارشات کی روشنی میں پہلا سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا اکیسویں صدی میں تنقید بھی 'وقت کے حسابی، پیداواری تصور' کی اسیر ہے ،یا اس سے آزاد ہے؟اس سوال کے جواب کا ایک حصہ تو ہمیں ان تنقیدی سرگرمیوں میں ملتا ہے جو ۱۹۹۰ء کی دہائی کے ختم ہونے کے ساتھ شروع ہوئیں اور اکیسویں صدی کے اوائلی سالوں تک جاری رہیں۔ہم جانتے ہیں کہ عالمی تنقید ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ایک نئے عہد میں داخل ہوئی، جسے تھیوری کا عہد کہا گیا ہے۔یہ درست ہے کہ تھیوری کی مخالفت میں آوازیں یورپ ،امریکا اور ہمارے یہاں اٹھتی رہیں۔لیکن بیسویں صدی کے خاتمہ جوں جوں قریب آرہا تھا ،مغرب میں یہ سوال اٹھایا جانے لگا کہ تھیوری کے بعد کیا؟ ۱۹۹۶ء میں ٹامس ڈوشرٹی کی After Theory شایع ہوئی ؛اسی برس وینڈل ہیرس نے Beyond Postsrtucturalism شایع کی ؛۱۹۹۹ء میں مارٹن میکوئیلین کی Post-Theory منظر عام پر آئی ۔ٹیری ایگلٹن نے ۲۰۰۳ء میں After Theory شایع کی ،جس کا چرچا ہمارے یہاں زیادہ ہوا۔ٹھیک اسی برس مائیکل پائن اور جون شیڈ نے life.after.theory کے عنوان سے ایک کتاب مرتب کی ،جس میں ژاک دریدا، فرینک کرموڈ،ٹورل موئی اور کرسٹوفر نورس کے انٹرویو،تھیوری کی نئی صورت حال کے حوالے سے شامل ہیں۔ان کتابوں کا بنیادی سوال یہ ہے کہ تھیوری کے بعد کیا؟غور کیجیے: یہ سوال ان مباحثوں ، کلامیوں کی گونج لیے ہوئے ہے جو بیسویں صدی کے خاتمے کے قریب آتے ہی شروع ہوئے تھے۔وقت کے مستقیمی ،حسابی اور پیداواری نظریے نے لوگوں کو'فطری' طور پر سوچنے کی تحریک دی تھی کہ صرف بیسویں صدی کا خاتمہ نہیں ہورہا،اس صدی کے سمندر میں رواں سارے جہاز بھی غرق ہونے کو ہیں۔دیکھنے والی بات یہ ہے کہ تاریخ ،نظریات، بیانیوں کے عظیم جہازوں کے ڈوبنے کا خیال ایک ہزاری اور صدی کے خاتمے کے ساتھ ہورہا تھا۔اس کے بعد ان جہازوں میں تیکنیکی خرابیاں بھی تلاش کی جانے لگیں۔بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل

کی تنقید میں بنیادی سوال 'بعد' یعنی after تھا۔ یہی سوال ژاک دریدا کے سامنے ۱۰ نومبر ۱۹۹۹ء
میں لفبورو یونیورسٹی (برطانیہ) کے شعبہ انگریزی و ڈراما کی طرف سے رکھا گیا۔ دریدا کا جواب
ہمیں اکیسویں صدی کی تنقید کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

لفظ 'بعد' دوہرے معنی کی گردش کا حامل ہے: 'بعد' یعنی پیچھے آنے کے معنی
میں، اور مابعد (post) اور دیگر کے معنی میں۔
(life.after.theory، ص ۹)

گویا دریدا کا موقف تھا کہ جب ہم تھیوری کے بعد کا ذکر کرتے ہیں تو اس میں تھیوری
کے پیچھے چلنے، اس کی پیروی کرنے، اس کے سوالات کو قبول کرنے کے مطالب بھی شامل ہوتے
ہیں۔ یہاں دریدا کے مخاطب وہ سب لوگ ہیں، جو صدی کے خاتمے کے ساتھ ایک اہم تنقیدی
رجحان کے خاتمے کی خواہش کرنے لگے تھے۔ ان کا مجموعی موقف یہ لگتا ہے کہ کوئی نظریہ، وقت کی
گردش سے ختم نہیں ہوتا، وہ اپنی داخلی توانائی (جسے آپ علمیات کہ لیں یا اہل علم کی دل چسپی کو
قائم رکھنے کی اہلیت کہ لیں) کے صرف ہو جانے سے اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔

مائیکل پائن نے فرینک کرموڈ سے پوچھا کہ تھیوری کے بعد جمالیاتی قدر کا
کیا بنا؟ غور کیجیے، یہ سوال قائم کرتے ہوئے ایک مفروضہ پہلے ہی سے قائم کرلیا گیا کہ تھیوری ختم
ہوگئی، اب ادب پارے کی جمالیاتی قدر کو کیوں کر سمجھا جائے گا۔ کرموڈ سے یہ سوال دریافت
کرنے کا ایک محرک یہ بھی تھا کہ کرموڈ ردتشکیلی تنقید کے موئید ہونے کے باوجود جمالیاتی اقدار کو
بنیادی اہمیت دیتے تھے۔ اس کے جواب میں کرموڈ نے کہا کہ ہم سیلبریٹی کلچر میں جی رہے
ہیں۔ دریدا جیسے نقاد بھی سیلبریٹی تھے۔ ہر سیلبریٹی کا ایک دورانیہ ہوتا ہے۔ جب ہم ادب، آرٹ
کے رجحانات کو بھی سیلبریٹی کی حیثیت میں شناخت کرنے لگتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی یہ توقع
بھی باندھ لیتے ہیں کہ ایک سیلبریٹی کی جگہ دوسرا کب جگہ لیتا ہے۔ سیلبریٹی کلچر جلنے بجھنے، زندگی و
موت کے متضاد رویوں کا جشن ہے۔ یہ ٹھیک وہی طرزِ فکر ہے جو ہمیں وقت کے پیداواری، سرمایہ
دارانہ تصور نے سکھایا ہے۔ یعنی ہر شے پرانی ہو جاتی ہے، ہر فیشن، ہر فن کار پرانا ہو جاتا ہے، ہر
شخصیت کا سحر دم توڑ دیتا ہے، ہر نظریہ صرف ہو جاتا ہے، ہر ادب پارہ مخصوص وقت کے بعد فنا ہو جاتا ہے
اور ہر تنقیدی نظریہ اپنے پیداواری مقصد کو پورا کرنے کے بعد تاریخ کے کوڑے دان میں چلا جاتا ہے۔

اس طرزِ فکر کی معنویت کو ہم ذرا پیچھے جا کر، ماضی کے زمانے کے کچھ واقعات کو یاد کر کے بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ آج جسے ہم تھیوری کہتے ہیں وہ اپنی نہاد و اصل میں تنقید ہی ہے، جس کا یورپ میں آغاز ارسطو کی بوطیقا سے ہوا اور یہاں بھرت کی نائیہ شاستر سے ہوا۔ قدیم، کلاسیکی، رومانوی، جدید، مابعد جدید تنقید کے تمام نظریات ایک داخلی سطح کی ہم آہنگی رکھتے ہیں: ادب کی روح رجمالیات، ان کے سرچشموں اور انسان و سماج پر ان کے اثرات کا مطالعہ، ان سب میں مشترک بنیاد ہے۔ جمالیات، جمالیات کے منبع اور اثرات کے سلسلے میں جو نئے نئے نظریات سامنے آئے، انھی کے نتیجے میں تنقید کبھی کلاسیکی کہلائی، کبھی رومانوی، کبھی جدید، پھر مابعد جدید یا تھیوری کے نام سے پہچانی جانے لگی۔ آخر کیا وجہ ہے کہ پہلے زمانوں میں یہ سوال نہیں اٹھایا گیا کہ کلاسیکیت کے بعد کیا؟ اسی طرح عالمی تنقید اور اردو تنقید میں کچھ نقاد یا تنقیدی نظریات اس طرح زیرِ بحث آتے ہیں، جیسے وہ ہمارے معاصر ہوں۔ مثلاً ارسطو، لانجائنس، کالرج، میتھیو آرنلڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، یا آنند وردھن، عبدالقاہر جرجانی، ابن خلدون۔ ان کے بہت سے خیالات سے اختلاف کیا جاتا ہے، مگر ان کے خاتمے کا تصور شاید ہی کیا جاتا ہو۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ تھیوری میں جو کچھ ہے وہ ابدی اہمیت کا حامل ہے، (یوں بھی تھیوری حتمیت کے حق میں نہیں) بلکہ یہ واضح کرنا مطلوب ہے کہ 'خاتمے' اور 'بعد' کے تصورات اپنی اصل میں 'نئے' ہیں، اور ان کا گہرا رشتہ وقت کے حسابی، پیداواری، صارفی تصور سے ہے۔ نیز اکیسویں صدی کے آغاز سے ذرا پہلے اور کچھ بعد تنقید پر شروع ہونے والا مباحثہ رکلامیہ وقت کے اس تصور ہی سے پھوٹا۔

اس ساری تفصیل کا مقصود معاصر تنقید کو سمجھنے کی راہ میں حائل ایک بڑی رکاوٹ کی نشان دہی ہے۔ گزشتہ چند برسوں میں تھیوری پر قائم ہونے والا مباحثہ رکلامیہ ایک بڑی رکاوٹ ثابت ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ معاصر تنقید یعنی تھیوری اپنے اندر ایک زبردست مزاحمت رکھتی ہے، اپنے صارفی، پیداواری شے میں بدلنے کے خلاف۔ اس ضمن میں ہم یہاں ٹیری ایگلٹن کی رائے پیش کرنا چاہتے ہیں جنھوں نے ۱۹۸۳ء میں تھیوری کے تعارف پر کتاب (Literary Theory: An Introduction) لکھی، مگر اکیسویں صدی کے تیسرے برس تھیوری کے بعد کے عنوان سے کتاب شایع کی۔ 'تھیوری کے بعد' میں لکھتے ہیں:

...تھیوری ایک طرح کے فوق سوالات (meta-questions) قائم کرنے

> کا میلان رکھتی ہے۔یہ پوچھنے کے بجائے کہ کیا یہ نظم قابل قدر ہے؟ تھیوری استفسار کرتی ہے کہ 'ایک نظم کو اچھا یا برا کہنے سے آپ کی مراد کیا ہے؟'.....[روایتی] انقاد علامتوں کو زیر بحث لاتا ہے،جب کہ تھیورسٹ سوال کرتا ہے کہ کس پراسرار عمل سے ایک چیز دوسرے کی قائم مقام بنتی ہے؟[روایتی]انقاد[شیکسپیر کے ایلیے] کوریولینس کے کرداروں سے متعلق گفتگو کرتا ہے ،جب کہ تھیورسٹ پوچھتا ہے کہ کس طور لفظوں کے پیٹرن سے ایک صفحے پر ایک شخص نمودار ہوتا ہے۔(After Theory،ص۸۷۔۸۸)

اگر کسی چیز کو تھیوری کی روح قرار دیا جاسکتا ہے تو وہ ہے مسلسل اور بنیادی سوالات اٹھانا۔اسی بنا پر تھیوری کا مزاج بہ قول ٹیری ایگلٹن ، جمہوری ہے؛یہ نظریات مسلط نہیں کرتی ،سوال قائم کرنے کی تحریک دیتی ہے۔تنقید میں سوالات قائم کرنے کی روایت ،خود تنقید جتنی پرانی ہے۔مثلاً ڈرامے میں وحدت سے کیا مراد ہے؟ یہ سوال ارسطو نے قائم کیا۔نظم میں وحدت سے کیا مراد ہے؟اسے جرمن رومانوی نقادوں اور کالرج نے اٹھایا۔ادب میں ذات کا اظہار کیسے ہوتا ہے؟ یہ سوال نفسیاتی تنقید اور جدیدیت نے اٹھایا۔ادب پارہ کن لسانی وشعری وسائل سے بہ طور ادب قائم ہوتا ہے؟اسے ہیئتی تنقید نے قائم کیا۔ادب کس طور معاشی پیداواری نظام کا حلیف یا حریف بنتا ہے؟یہ سوال مارکسی تنقید نے قائم کیا۔لفظ کے مجازی و استعاراتی تفاعل سے معنی خیزی کیوں کر ممکن ہوتی ہے؟ یہ سوال آنند وردھن کے یہاں ملتا ہے۔علم البلاغ اور علم البیان میں کیا فرق ہے؟اس سوال پر بحث عبد القاہر جرجانی نے کی۔بعد میں تھیوڈروادورو نے ابلاغ کی زبان اور آرٹ کی زبان کا بیانیہ وضع کیا۔کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تنقید کی تاریخ میں سوالات قائم کرنے کی روش قدیمی ہے۔لیکن ان تمام سوالات اور تھیوری کے سوالات میں ایک فرق ہے۔تھیوری،سوالات ومفروضات کے تشکیل پانے کے عمل پر سوال قائم کرتی ہے۔صرف ایک مثال کافی ہے۔جدیدیت کا موقف تھا کہ ادب ،ذات کا اظہار ہے۔مابعد جدید تنقید رتھیوری سوال اٹھاتی ہے کہ ذات ہے کیا؟ کیا یہ ادب کی روایت اور زبان سے باہر وجود میں آتی ہے،یا ان کے تحت اور اندر؟ کیا ہم کسی انسانی ذات کے اس تصور کو سمجھ سکتے ہیں جسے انسانی زبان سے باہر تشکیل دیا گیا ہو،اور ظاہر کیا گیا ہو؟نیز اگر ہم یہ بات مانتے ہیں کہ زبان ایک اجتماعی چیز ہے

تو ہمیں یہ بات بھی تسلیم کرنا ہوگی کہ اسے نہ تو انفرادی طور پر بنایا جاسکتا ہے، نہ مکمل علیحدگی کی حالت میں، ایک ماورائی نوعیت کی تنہائی میں، اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے۔ لہٰذا ہر اظہار حقیقتاً سماجی اور اجتماعی ہوتا ہے؛ ثقافت کے جال کا ایک حصہ ہوتا ہے، اور اس بنا پر ثقافت و سماج کے جال کے ایک حصے میں رونما ہونے والا واقعہ پورے جال کے دھاگوں، ریشوں میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔ اس لیے یہ کیوں کر ممکن ہے کہ آدمی جس ذات کا حامل ہوتا ہے، وہ علیحدگی، ماورائی تنہائی میں تشکیل پا گئی ہو، اور وہ اپنے عصر کے واقعات، بیانیوں، سانحوں سے اثر پذیر نہ ہوئی ہو؛ اس کے خلاف ردِّ عمل ظاہر نہ کیا ہو، گریز اختیار نہ کیا ہو، یا اس سے مطابقت پیدا نہ کی ہو، یا سرے سے اپنا رخ کسی اور جانب نہ موڑ لیا ہو؟ یہ سوالات جدیدیت کے بنیادی مؤقف ہی کو مسترد کرتے ہیں، جو ادب کو ذات کا انتہائی منفرد، مستند اظہار سمجھے جانے سے عبارت ہے۔

تھیوری کے یہ سوالات بنیادی ہیں۔ ان میں سے بعض کو ساختیات نے، کچھ کو ردِ تشکیل نے، کچھ کو فوکو کے نظریہ، ڈسکورس نے تشکیل دیا۔ یہ سوالات چوں کہ خاص نظریات اور خاص علمیات کے تحت وضع کیے گئے تھے، لہٰذا یہ خاص حد تک ہی بروئے کار آسکتے تھے۔ اکیسویں صدی کے آغاز میں جب یہ کہا جانے لگا کہ تھیوری کا دور گزر گیا تو من جملہ دیگر اسباب کے، ایک سبب یہ بھی تھا کہ ساختیات، پس ساختیات، مابعد جدیدیت پر کافی ہنگامہ ہو چکا، ہر پہلو واضح ہو چکا؛ اب نیا کیا؟ دوسرے لفظوں میں اعتراض مخصوص نوعیت کے سوالات پر تھا۔ اس بات کو تھیوری کے کٹر ناقدین (جن میں ٹیری ایگلٹن بھی شامل ہیں) نے بھی قبول کیا کہ تھیوری کی بنوق سوالات اٹھانے کی روح اب بھی باقی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تنقید کی روایت میں تھیوری کا حقیقی اور بے بدل اضافہ یہی ہے کہ اس نے ادب کی ہر ہر جہت سے متعلق بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کرنے کا ایک طریق کار متعارف کروایا ہے؛ کسی خیال، نظریے، ہیئت، صنف، رجحان وغیرہ کو تاریخی یا ثقافتی تشکیل سمجھا ہے۔ چوں کہ یہ ثقافت و تاریخ کے محور پر تشکیل پاتے ہیں، اس لیے ان کے معانی کا سرچشمہ بھی یہی ہیں۔ تھیوری کے سوال اٹھانے کی یہی روح اب کچھ نئے زاویے سے اپنا اظہار کرنے لگی ہے۔

تین برس پہلے تھیوری کی ایک نئی جہت سامنے آئی ہے۔ یہ جہت تازہ ہے، مگر پوری طرح تھیوری سے جڑی ہے۔ ۲۰۱۲ میں نینسی ایسٹرلن کی کتاب A Biocultural Approach to

Literary Theory and Interpretation چھپی ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، یہ
کتاب ادبی تھیوری میں 'حیاتی ثقافتی طریق کار' سے کام لیتی ہے۔ تھیوری کے ساتھ نقاد ادبی،
ثقافتی، تنقیدی جیسے سابقے عام طور پر استعمال کرتے ہیں۔ نینسی نے اب ایک نئے سابقے کا
اضافہ کیا ہے: حیاتیاتی۔ تھیوری نے اپنے فوق سوالات کی مدد سے جو بین العلومی روش اختیار کی
تھی، یہی روش اس کتاب میں بھی ظاہر ہوئی ہے۔ تھیوری کے تحت ہونے والے مابعد نوآبادیاتی
اور تانیثی مطالعات بھی بین العلومی ہیں کہ ان میں تاریخ، ثقافت، زبان، فلسفہ، نفسیات جیسے علوم کی
بصیرتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ نینسی ایسٹرلن نے ڈارون کے حیاتیاتی ارتقائی (اور نفسیاتی ارتقائی
) نظریے کے اطلاق سے ادبی مطالعات کیے ہیں۔ نینسی نے آرٹ کی تخلیق کو ایک ثقافتی سرگرمی
کے ساتھ ساتھ فطری سرگرمی سمجھا ہے۔ غالباً یہ ہر شے کو محض ثقافتی سمجھے جانے کا ردِ عمل ہے۔ نینسی
کا موقف یہ نظر آتا ہے کہ انسان نے اپنے ارتقائی عمل میں فطرت سے مطابقت اختیار کی
اور فطرت پر غلبہ حاصل کیا (اور ثقافت پیدا ہوئی)، اور اس کے نتیجے میں اپنے شعور کی نشوونما
کی، اسی تسلسل میں آرٹ بھی تخلیق کیا۔ وہ محض یہ نہیں کہتیں کہ آرٹ کی تخلیق انسان کی فطرت
، جبلت میں شامل ہے۔ یہ تو ارسطوئی نظریے کی بہت سادہ تخفیف ہوگی۔ وہ یہ رائے ظاہر کرتی ہیں
کہ آرٹ کی تخلیق ایک عام شے کو خاص بنانے کا نام ہے، یعنی اس شے کو ایک دوسری، مختلف
، جادوئی دنیا میں لے جانے کا نام ہے؛ شے کو اس کی فوری افادی حیثیت سے آزاد کرانے کا نام
ہے، اور یہ سب انسان کی فطرت میں شامل ہے۔ گویا انسان کی فطرت سے تعلق کی اہم جہت تخلیقی
ہے، جو فطرت پر محض غلبے سے مختلف ہے۔ اس کتاب میں یہی نکتہ خاص طور پر توجہ طلب
ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں یہ خیال عام تھا کہ آرٹ، فطرت کو
تسخیر کرنے کا نام ہے؛ فطرت کی تسخیر سے فطرت کو حریف سمجھنے اور نتیجے میں اسے زیر کرنے، اور
اسے مسخ کرنے کی ترغیب ملتی تھی۔ دوسری طرف اگر ہم یہ سمجھیں کہ آرٹ کی مدد سے فطرت کو
ایک نئی، حیرت زا دنیا میں لے جانے کی کوشش ہوتی ہے تو اس سے فطرت کی تکریم کا پہلو نکلتا ہے۔ اسی
رو میں وہ ادب میں ظاہر ہونے والی اکثر تشکیلات، جیسے جگہ، ماحول فطرت، عورت، جسم، احساس، جنس وغیرہ
کی تعبیرات کرتی ہیں اور ہر جگہ ارتقائی حیاتیات اور ارتقائی نفسیات اور تھیوری کے تناظر کو سامنے رکھتی ہیں۔

اردو تنقید

اکیسویں صدی میں اردو تنقید کی صورت حال پر خود اکیسویں صدی کے ڈسکورس اور مغربی تنقید کا عکس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکیسویں صدی کی اردو تنقید کو بیسویں صدی کی تنقید سے ممیز کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ معاصر اردو تنقید مغربی تنقید کی ہو بہو، یا خاصی بری نقل ہے۔ یہ تو درست ہے کہ زندگی کے دیگر شعبوں کی مانند اردو ادب میں بھی وقت کا حسابی، پیداواری، صارفی تصور راہ پا گیا ہے؛ اب ہم پرانے صنمیاتی، اساطیری، کلاسیکی وقت کی یاد میں جتنا مرضی ہلکان ہولیں، وہ واپس آنے سے تو رہا۔ اس ضمن میں ایک بنیادی حقیقت یہ ہے کہ کسی ایک زبان کے علم یا ادب کے رجحانات، جب دوسری زبان میں آتے ہیں تو ان کی نوعیت عکس کی ہوتی ہے، نقل کی نہیں؛ عکس عارضی ہوتا ہے، نقل دیرپا ہوتی ہے۔ نظری طور اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ کوئی دوسری زبان لاکھ ہم پر، اپنے نظریات، رجحانات سے دھاوا بولے، وہ ہم سے ہماری زبان کی ملکیت (ownership) نہیں چھین سکتی؛ کوئی آدمی چاہے بھی تو اپنی زبان کے تصور کائنات سے باہر جا کر نہیں سوچ سکتا۔ لہٰذا اصولاً یہ ممکن ہی نہیں کہ اردو تنقید مغربی اثرات کے نتیجے میں، مغرب کی ہو بہو نقل بن جائے۔ اردو ادب پر فارسی کے اثرات کے ضمن میں بھی، اردو نے اپنی مقامیت کو قائم رکھا اور یہی صورت مغربی اثرات کے ضمن میں بھی ہے۔ یہاں ہمارے پیش نظر اردو کے بہترین لکھنے والے ہیں، جو دو ثقافتوں کے باہمی فرق کو اچھی طرح سمجھتے ہیں؛ ثقافتی اجارہ داری کے تصور سے آشنا ہوتے ہیں، اور مقامی ثقافتی و جمالیاتی روح کے نشو ونما کے اصولوں کو جذب کیے ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اپنی زبان کی ملکیت کا شعور رکھتے اور اسے برقرار رکھنے کی ذہنی و تخلیقی صلاحیت سے مالا مال ہوتے ہیں۔

معاصر اردو تنقید کی صورت حال پر سرسری نظر ڈالنے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ایک سے زیادہ رجحانات موجود ہیں۔ واضح رہے کہ یہ رجحانات نئے نہیں ہیں، یعنی ان کے بارے میں ہم نہیں کہہ سکتے کہ یہ اکیسویں صدی ہی کی پیداوار ہیں۔ یہ بات بھی سامنے رہنی چاہیے کہ فقط ڈیڑھ دہائی میں ادبی رجحانات کے بارے میں ہم کوئی بات قطعیت سے نہیں کہہ سکتے؛ یہ رجحانات تشکیل کے مراحل میں ہوتے ہیں۔ اکیسویں صدی کی اردو تنقید کے بیشتر رجحانات وہی ہیں جو یا تو بیسویں صدی سے چلے آرہے ہیں، یا پھر ان کی جڑیں بیسویں صدی میں ہیں۔

اس وقت اردو تنقید میں ایک رجحان تھیوری کا ہے، جو بیسویں صدی کے اواخر سے چلا آتا ہے۔ اس رجحان کے علم برداروں میں ہندوستان سے گوپی چند نارنگ، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، حامدی کاشمیری، شافع قدوائی، عتیق اللہ اور مولا بخش ہیں، جب کہ پاکستان سے وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی، قمر جمیل اور فہیم اعظمی کے نام اہم ہیں۔ ہر چند یہ چاروں مرحوم ہو چکے ہیں، مگر ان کی کتابیں اکیسویں صدی کی اردو تنقید کا اہم حصہ ہیں۔ تھیوری کے دیگر پاکستانی نقادوں میں اقبال آفاقی، قاسم یعقوب اور دانیال طریر کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان تینوں نقادوں کی کتابیں گزشتہ دو تین سالوں میں شایع ہوئی ہیں۔ اردو میں تھیوری کے مباحث کی خاص بات یہ ہے کہ اسے وسیع ثقافتی و علمی تناظر میں زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ مثلاً وزیر آغا نے تھیوری کو معاصر سائنسی نظریات کی روشنی میں سمجھا ہے۔ انھوں نے اپنی آخری کتاب (جو ان کی وفات کے دو برس بعد ۲۰۱۲ء میں شایع ہوئی) تنقیدی تھیوری کے سو سال میں روسی فارملزم، نئی تنقید، ساختیات اور ساخت شکنی کو کائنات کی چار بنیادی (یعنی طاقت ور، برقی مقناطیسی، کم زور اور کشش ثقل) قوتوں کی مانند سمجھا ہے، اور ان کی وحدت کا خیال پیش کیا ہے۔ وزیر آغا اردو کے واحد نقاد ہیں جنھوں نے معاصر سائنسی علوم کی روشنی میں تنقیدی مباحث کو سمجھا، اور اس ضمن میں یہ خیال پیش کیا کہ سماجی و تنقیدی نظریات میں بنیادی تبدیلیاں طبیعیات کے نظریات کے اثر سے پیدا ہوتی ہیں۔ مثلاً مذکورہ کتاب میں لکھتے ہیں کہ دریدا کی ساخت شکنی کی نوعیت، کشش ثقل کی مانند ہے۔ جس طرح ساخت شکنی یا ردِ تشکیل کے ساتھ یہ مسئلہ درپیش ہے کہ وہ کس طرح اپنے گنجلک پن کے ساتھ روسی فارملزم، نئی تنقید اور ساختیات کے نظام کا حصہ بنے، یہی مسئلہ کشش ثقل کے ساتھ رہا ہے کہ وہ دیگر قوتوں میں ضم نہیں ہو سکتی، مگر طبیعیات میں بہ قول وزیر آغا'' ایم سٹرنگ تھیوری نے جس Ultra-Microscopic Level کو نشان زد کیا ہے، وہاں چاروں قوتیں باہم آمیز ہوتے دکھائی دے رہی ہے..... چوں کہ Ultra-Microscopic Level پر محض غدر کا عالم اور گنجلک کا منظرنامہ ہی نہیں ابھرتا، اس کے اندر تخلیق کاری کی جہت بھی نمودار ہوتی ہے..... یہ ایک اہم بات ہے جس کے پیشِ نظر یہ کہنا ممکن ہو گیا ہے کہ ساخت شکنی کا پیش کردہ گورکھ دھندے کا تصور محض تلازمہ خیال نہیں، یہ تخلیقی عمل مرابطے یعنی Creative Bi-Sociation کا حامل بھی ہے''۔ (ص ۱۷۳) سادہ لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح اب کائنات کی چاروں قوتیں

متحد خیال کی جانے لگی ہیں، اس طرح بیسویں صدی کے چاروں اہم تنقیدی نظریات بھی متحد سمجھے جا سکتے ہیں۔ ہم شاید وزیر آغا کی اس منطق کو پوری طرح قبول نہ کریں، کیوں کہ روسی ہیئت پسندی، نئی امریکی تنقید، ساختیات اور ردِ تشکیل بیسویں صدی کے تنقیدی نظریات ہیں، اور ان میں پہلے کے اور بعد کے نظریات کو شامل نہیں کیا گیا، لہٰذا انھیں تنقید کے چار بنیادی نظریات سمجھنا مشکل ہی سے قابلِ قبول سمجھا جائے گا، نیز سوال یہ بھی ہے کہ کیا ہم تنقیدی نظریات کو سائنس کے حتمی نظریات کی مانند مستقل، غیر مبدل سمجھ سکتے ہیں؟ بایں ہمہ ہم وزیر آغا کے اس دانش ورانہ اجتہاد کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے، جس کی مدد سے انھوں نے ادب کے فہم کے اصولوں کو خالص سائنسی بنیاد مہیا کرنے کی کوشش کی، اور اس طور اردو تنقید کو سنجیدہ عالمانہ وقار عطا کیا۔

اردو میں تھیوری کے مباحث کو برصغیری ثقافتی تناظر مہیا کرنے میں اہم کردار گوپی چند نارنگ کا ہے۔ اگرچہ بیسویں صدی کے آخری عشرے میں انھوں نے اپنی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں تھیوری کے فکری رشتے ہندوستانی فکر سے جوڑے تھے، تاہم گزشتہ برس یعنی ۲۰۱۳ء میں انھوں نے اپنی کتاب غالب، معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات میں غالب کا مطالعہ بودھی نظریے شونیتا کی روشنی میں کیا ہے، اور دریدا کی ردِ تشکیلی فکر کا رشتہ ناگارجن کے شونیتا کے نظریے سے قائم کیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے پروفیسر فرتھ، کنجنی راجا، رابرٹ میگلیولا اور ہیرولڈ کوورڈ کا حوالہ دیتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ ''زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسیئر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا تھا'' (ص ۱۰۴)۔ شونیتا بہ قول گوپی چند نارنگ ''ایک آگہی ہے اس احساس کی کہ کائنات میں کچھ بھی، یعنی کوئی شے، کوئی بھی خیال، کوئی بھی نظریہ، کوئی بھی تصور، کوئی بھی نقطۂ نظر، کوئی بھی اصول قائم بالذات نہیں''؛ کسی شے کی کوئی اصل نہیں۔ نارنگ صاحب کو شونیتا کی علمیات، غیر معمولی اہمیت کی حامل محسوس ہوئی ہے۔ یہ جدلیاتی علمیات ہے، جسے انھوں نے مارکسی، ویدانتی جدلیات کے مقابل رکھ کر دیکھا اور کہیں زیادہ بصیرت آگیں پایا ہے۔ باقی سب جدلیاتی طور کسی نہ کسی اثبات پر منتج ہوتے ہیں، مگر بودھی جدلیات نفیِ محض ہے، اور نفی محض آگہی و آزادی ہے؛ یہ معنی سے زیادہ معنی سازی کے امکانات سے متعلق ہے۔ یہ ایسی خاموشی ہے جو تمام صداؤں کا مصدر ہے۔ معاصر عالمی فکر (جس کی بصیرت انھیں حاصل ہے) اس کی توثیق ہی نہیں کرتی، اس کی روشنی میں اپنے خدوخال بھی

مزید نمایاں کرتی ہے۔ انھیں مابعد جدید ذہن، خصوصاً دریدائی فکر اور شونیتا میں غیر معمولی مماثلت محسوس ہوئی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ پوری کتاب میں اپنے تھیسس کو ثابت کرنے کے لیے بودھی جدلیات نفی سے بیش از بیش مدد لیتے ہیں، اور دریدا کی ردِ تشکیل، معنی کے التوا کا صرف ذکر کرتے ہیں۔ اس کی وجہ ثقافتی عصبیت نہیں، دونوں کی علمیات کا شعور ہے۔ دریدا معنی کے افتراق و التوا پر زور دیتے ہیں، اور ایک معنی کے اندر دیگر معانی کے نامختتم سلسلے کی نشان دہی کرتے ہیں، جب کہ شونیتا معنی، یا اس کی افتراقیت ہی کو رد کرتی ہے۔ اس ضمن میں نارنگ صاحب بیدل اور شیخ ناصر علی کی اس بحث کا حوالہ ایک سے زیادہ مرتبہ لاتے ہیں (جسے مراۃ الخیال سے حمید احمد خاں نے مرقع غالب پیش کیا ہے)، جس میں ناصر علی نے کہا کہ معنی لفظ کے تابع ہے لفظ جب بھی ظاہر ہوتا ہے معنی خود بہ خود ظاہر ہو جاتا ہے؛ اس پر بیدل نے کہا کہ وہ معنی جسے آپ تابع لفظ قرار دے رہے ہیں، اس کی اصلیت بھی ایک لفظ سے زیادہ نہیں۔ جو چیز حقیقت میں معنی کہلاتی ہے وہ کسی لفظ میں نہیں سما سکتی۔ ناصر علی اور بیدل کی یہ گفتگو تھیوری کے اس بنیادی مفروضے کی روشنی میں کہیں بہتر انداز میں سمجھی جا سکتی ہے، جس کے مطابق 'حقیقت زبان کے اندر تشکیل پاتی ہے'۔ اگرچہ بیدل کے پیش نظر معنی کا مابعد الطبیعیاتی تصور ہے، جو لفظ یعنی انسانی اظہار کی گرفت سے ماورا رہتا ہے مگر جسے ہم ماورا کہتے ہیں، اس کا تصور یا خیال یا اس کی طرف اشارہ بھی زبان کرتی ہے۔

تانیثی و مابعد نوآبادیاتی تنقید کا رجحان ہمیں شدت سے اکیسویں صدی کی اردو تنقید میں محسوس ہونا شروع ہوا ہے۔ اکیسویں صدی کے شروع کے چند سالوں میں ہمیں اردو میں تانیثی تنقید کا رجحان شدت سے محسوس ہونے لگا تھا مگر اب اس میں ٹھہراؤ سا آ گیا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس طرز تنقید کے بنیادی تصورات واضح ہو چکے ہیں، یعنی یہ کہ ادب و ثقافت میں عورت کی نمائندگی پدرسری نظام کے تابع رہی ہے؛ عورت کو غلاموں کی مانند حاشیائی مقام ملا ہے؛ خود ادب کی جمالیات کی تشکیل میں 'مرد اشرافیہ' غالب رہی ہے۔ اب یہ تصورات اردو تنقید کے عمومی شعور کا حصہ ہیں۔ تانیثی اور مابعد نوآبادیاتی تنقید میں مشترک نکتہ یہ ہے کہ دونوں مرکز شکن ہیں۔ تانیثی تنقید مرد مرکزیت کی تمام صورتوں کو چیلنج کرتی ہے اور مابعد نوآبادیاتی تنقید ادب و کلچر میں یورپ مرکزیت کے تصور کو بے دخل کرتی ہے۔

مابعد نوآبادیاتی تنقید کو معاصر اردو تنقید کا اہم ترین رجحان سمجھا جانا چاہیے۔ فرانز فینن، البرٹ میمی، ایڈورڈ سعید، برنارڈ ایس کوہن کی تحریروں سے اس طرز مطالعہ کی بنیاد بیسویں صدی

کے چھٹے اور ساتویں دہے میں پڑی، جسے ہومی بھابھا، گائتری چکرورتی، اعجاز احمد، ضیا الدین سردار، چانو اچیبے، وو نیگی سونیکا نے آگے بڑھایا۔ اردو میں مابعد نو آبادیاتی تنقید پر بھی قابل ذکر تحریریں اکیسویں صدی ہی میں سامنے آئیں۔ اس طرز تنقید کے نتیجے میں انیسویں اور بیسویں صدی کے اردو ادب کا ایک نیا فہم، ایک نئی تعبیر سامنے آرہی ہے، جس کے مطابق اس زمانے کا اردو ادب نو آبادیاتی مقتدرہ کی تشکیل دی گئی اساطیر کے تابع بھی ہے، اس سے کش کش کا رشتہ بھی رکھتا ہے، اور اس سے آزادی و نجات کی سعی بھی کرتا ہے۔ یہ تنقید برصغیر میں مغربی جدیدیت روشن خیالی کے پراجیکٹ، مغربی تہذیب کی آفاقیت، انگریزی زبان و ادب کی تہذیب آموزی، لسانی و مذہبی قوم پرستی، ادب کی کینن سازی وغیرہ کے داخلی تضادات کا پردہ چاک کرتی ہے۔ مجموعی طور پر اس کا منشا رد نو آبادیات یعنی Decolonisation ہے۔ ابھی اس تنقید کا آغاز ہوا ہے، اور زیادہ تر انیسویں صدی کے اردو ادب کا جائزہ، اس کی روشنی میں لیا گیا ہے۔ سرسید اور ان کے رفقا نے جس نشاۃ ثانیہ کا آغاز کیا، اور ادب و ثقافت و تعلیم میں جس جدید کاری کی بنیاد ڈالی، اس پر ایک نئے، جرأت مندانہ زاویے سے نظر ڈالی ہے۔ مثلاً شمیم حنفی نے اپنے ایک تازہ مضمون میں لکھا ہے: ''تاریخ کے فیصلوں نے یہ بات اب ڈھکی چھپی نہیں رہنے دی کہ آزمائش کے اس لمحے میں نشاۃ ثانیہ کے موئدین [آزاد، سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد] جس نتیجے تک پہنچے، وہ سب کے سب صحیح نہیں تھے، نہ ان کی اساس صرف فکری، معاشرتی اور تہذیبی بنیادوں پر قائم تھی۔ ذہنی تبدیلیوں کے آئندہ مراحل کی طرح نشاۃ ثانیہ کے اس مرحلے میں بھی ایک پس پردہ سیاسی ایجنڈہ، نئی فکر اور نئے علمی و ادبی تصورات اور مقاصد کا حصہ تھا''۔ (دنیا زاد، شمارہ ۳۹، نومبر ۲۰۱۳، ص ۱۸)۔ واضح رہے کہ شمیم حنفی نے سرسید و حالی و شبلی کی جدید کاری کے عمل کی نفی نہیں کی، اس عمل کو ڈی کولونائز کیا ہے۔ اسی طرح ابوالکلام قاسمی نے محمد حسین آزاد کی تنقید کے نو آبادیاتی مضمرات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ ''اپنی نظری و عملی تنقید کو دولخت بنا لیتے ہیں، جس کے نتیجے میں ان کے نظریہ و عمل کے مابین ایک خلا پیدا ہو جاتا ہے جو بالآخر اس مغربی یا نو استعماری نقطہ نظر سے پر ہوتا ہے جو نہ ان کا مزاج ہے، نہ ترتیب اور نہ افتاد طبع''۔ (آزاد صدی مقالات، ص ۱۳۱)۔ ایک صاحب نے اعتراض کیا کہ ڈیڑھ صدی پہلے کے اردو ادب میں سرایت کر جانے والی نو آبادیاتی اغراض کی نشان دہی سے کیا حاصل، جو اثرات یہ ادب مرتب

کر سکتا تھا، وہ تو مرتب ہو چکے؟اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا! ماضی کے وہ ادبی متون جو کینن کا درجہ اختیار کر گئے ہوں، چوں کہ وہ ہمارے مطالعے اور شعور کا مستقل حصہ ہوتے ہیں، لہٰذا ان سے متعلق نیا فہم، ان کے اثر کو بھی تبدیل کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ حقیقت ہے کہ سنتالیس میں آزادی کے بعد جنوبی ایشیا کا خطہ نئی نو آبادیات کے زیر اثر چلا گیا تھا، اور اب تک وہ ادارے، وہ کینن، وہ پیمانے موجود ہیں جنھیں نو آبادکاروں نے اپنے ثقافتی غلبے کے لیے رائج کیا تھا، اس لیے اس طرز تنقید کی معاصر عہد میں غیر معمولی موزونیت ہے۔

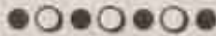
اکیسویں صدی کی اردو تنقید میں ایک اور میلان اینٹی تھیوری کا ہے، جس کی نمائندگی آرتھو ڈاکس ترقی پسند، جدیدیت پسند اور مذہب/روایت پسند نقاد کرتے ہیں۔ یہ ایک قابل غور بات ہے کہ آرتھوڈاکس ترقی پسندوں یا مذہب پسند نقادوں کے پاس اگر کوئی نئی بات ہے تو صرف تھیوری کی مخالفت ہے؛ اسے سادہ لوحی کہنا چاہیے کہ مجبوری، یہ لوگ مخالفت کے لیے دلائل بھی کسی مغربی نقاد سے لیتے ہیں؛ باقی وہ جو کچھ کہتے ہیں وہ کئی دہائیوں پہلے کی باتوں کی تکرار کے سوا کچھ نہیں، یعنی یہ کہ یہ مغربی سامراج کی سازش ہے، مغرب کے چبائے ہوئے نوالے ہیں، پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں؛ مغرب میں تھیوری کا خاتمہ ہو چکا وغیرہ۔ ان کی نظر اس بات پر نہیں جاتی کہ گزشتہ پچیس تیس برسوں میں اردو تنقید کا مزاج تبدیل ہوا ہے، یعنی اس میں ایک بین العلومی جہت نمودار ہوئی ہے؛ ادب کا یہ مطالعہ سب تھیوری کے اثر سے ہے۔

یہاں تھیوری کے ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات کا مختصر ذکر ضروری ہے۔ تھیوری کے ضمن میں ان کا رویہ دو جذبی ہے، یعنی بہ یک وقت محبت اور نفرت کا۔ وہ جگہ جگہ تھیوری، مابعد جدیدیت پر اعتراضات کرتے ہیں، مگر اپنی بعض اہم تحریروں میں مختلف موقف ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے داستان امیر حمزہ کے مطالعے کی پہلی جلد (مطبوعہ ۱۹۹۹ء) میں زور دے کر لکھا ہے کہ ''میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی (Russian Formalism) اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید [یعنی ساختیاتی تنقید] سے معاملہ کیے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے'' (ص ۱۷) اسی طرح ۲۰۰۹ء میں شائع ہونے والی اپنی کتاب جدیدیت، کل اور آج میں لکھا ہے کہ ''وضعیات (یعنی ساختیات) اور مابعد وضعیات (یعنی پس ساختیات) ادب کے پڑھنے کے طریقے ہیں، ادب بنانے کے نہیں.... وضعیات یا مابعد وضعیات نے بعض بڑی بیش قیمت باتیں ضرور کہی ہیں... اردو میں ان نئے نظریات قرأت کا ورود نیک فال کا حکم رکھتا ہے، لیکن ان سے

تخلیقی ادب میں کوئی تبدیلی شاید نہ ہوگی'' (ص ۴۴۔۴۵)۔ فاروقی صاحب نے تھیوری کے اصل مزاج کی صحیح نشان دہی کی ہے، یہ کہ تھیوری ادب کی قرأت و تعبیر سے متعلق ہے؛ یہ تخلیق کار کو ادب کی تخلیق سے متعلق کوئی گائیڈ لائن نہیں دیتی۔ دوسرے لفظوں میں یہ تخلیق کار کی آزادی کا احترام کرتی ہے کہ وہ جو چاہے، جس طرح چاہے لکھے۔ تھیوری یہ تو نہیں بتاتی کہ ادب کیسے بنانا چاہیے، مگر یہ ضرور بتاتی ہے کہ ادب بنتا کیسے ہے۔ تھیوری کا زور 'چاہیے' کے بجائے 'ہے' پر ہے۔ 'چاہیے' میں خواہش، خواب، حکم، ایجنڈا شامل ہو جاتے ہیں، اور ان کی وجہ سے ادب میں طاقت کا کھیل شروع ہو جاتا ہے؛ یہ طاقت سیاسی بھی ہو سکتی ہے، اور نظریاتی بھی۔ دوسری طرف 'ہے' ایک وجودی صورتِ حال ہے، جو آزادی کے ساتھ کسی بھی راستے کے انتخاب کو ممکن بناتی ہے۔ تھیوری کے پاس کوئی ایجنڈا نہیں، سوالات ہیں۔

اکیسویں صدی کی اردو تنقید کا یہ مختصر تذکرہ چند نقادوں کے ذکر کے بغیر نامکمل رہے گا۔ ان میں سب سے پہلے شمیم حنفی کا ذکر ضروری ہے۔ جدیدیت کی روشن خیالی، تہذیب اور تخلیقی تجربہ، شمیم حنفی کی تنقید کے عناصر ثلاثہ ہیں۔ ان کے بعد وارث علوی (مرحوم) کا نام لیا جانا چاہیے، جنھوں نے فکشن کے اہم مطالعات کیے ہیں۔ ایک اہم نام آصف فرخی کا ہے۔ انھوں نے فکشن کو اپنے خصوصی مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ فکشن ہی کی تنقید میں ایک اہم نام مرزا حامد بیگ کا ہے۔ اجمل کمال ایک روشن خیال اور جرأت اظہار سے مالا مال نقاد ہیں۔ نئے ہندوستانی نقادوں میں سرور الہدیٰ قابلِ ذکر ہیں۔ بزرگ پاکستانی نقادوں میں جمیل جالبی، فتح محمد ملک، خواجہ محمد زکریا، تحسین فراقی، تبسم کاشمیری، انور سدید، سلیم اختر، سعادت سعید، انوار احمد، قابلِ ذکر ہیں، جب کہ ان کے بعد کی نسل کے نقادوں میں محمد حمید شاہد، ضیاء الحسن، امجد طفیل، قاضی عابد اور نجیبہ عارف کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

آخر میں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اکیسویں صدی کی اردو تنقید کے رجحانات میں سے کون سا رجحان معاصر عہد کے مطالبات سے ہم آہنگ ہے، اور کون سے رجحانات محض پرانے تصورات بنث چکے نظریات کی تکرار محض ہیں؟ اس سوال کا جواب ہم اس تنقید کے بنیادی مزاج کی روشنی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ تنقید کا بنیادی مزاج، ادب پاروں کا فہم ہے، ان کی روایت، تاریخ، عصر موجود کے تناظر میں، اور یہ اصولی بات ہے کہ فہم کبھی جامد نہیں ہوتا، وہ ہمیشہ روانی کی حالت میں رہتا ہے۔ ادبی متن اپنی جگہ پہ، اپنی خاص حالت میں برقرار رہتا ہے، مگر اس کا فہم کبھی یکساں نہیں ہو سکتا۔ چناں چہ معاصر تنقید کا وہی رجحان قابلِ قدر ہو سکتا ہے جو معاصر دنیا میں فہم کی صورتوں میں رونما ہونے والی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہو، یا کم از کم اس محاورے میں اپنا اظہار کرتا ہو جو مذکورہ تبدیلیوں کی زبان کا محاورہ ہے۔

●○●○●○●

معاصر پاکستانی اردو تنقید کا خاکہ

معاصر پاکستانی اردو تنقید پر "گفتگو آسان نہیں۔ سب سے بڑی مشکل 'معاصریت' ہے۔ ہم ماضی کو ایک غیر شخصی فاصلے سے دیکھ سکتے اور اس کا اتنا ہی مکمل اور درست علم حاصل کر سکتے ہیں، جس حد تک ہم غیر شخصی فاصلہ قائم کر سکیں مگر موجودہ زمانے کے سلسلے میں اس طرح کا دعویٰ مشکل ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ہم ماضی کو جس غیر شخصی نظر سے دیکھتے ہیں، وہ ماضی سے ایک طرح کی جذباتی اور فکری علیحدگی ہے جو ماضی کو ہمارے لیے مطالعے کا ایک معروض بناتی ہے، جب کہ زمانہ حال سے یہ علیحدگی محال ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کچھ لوگوں کے لیے ماضی سے علیحدگی بھی محال ہوتی ہے اور وہ زمانہ حال میں اس کے احیا کی کوشش میں زمانہ حال سے بیگانگی اختیار کرتے ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ زمانہ حال سے کامل بیگانگی ممکن نہیں۔ اکثر بیگانگی، موجودہ عہد کے حاوی تقاضوں کا ساتھ دینے کے ضمن میں معذوری کا اظہار ہوتی ہے۔ یہ ہر کیف 'معاصریت' ہمارے رگ و پے میں سرایت کیے ہوتی ہے۔ زمانہ حاضر کی ہاں میں ہاں ملانا یعنی "چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی" پر عمل کرنا ہی معاصریت کا اظہار نہیں، ہم معاصر عہد کے خلاف ردِ عمل ظاہر کر سکتے، اسے ملامت کر سکتے، یہاں تک کہ اس کی طرف پیٹھ کر سکتے ہیں، مگر اس کی موجودگی اور اس کے کسی نہ کسی اثر سے انکار کی مجال ہم میں نہیں۔ معاصر پاکستانی تنقید پر کوئی بھی "گفتگو معاصریت کے سلسلے میں ہمارے طرزِ عمل سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی۔

معاصر پاکستانی اردو تنقید کسی ایک نظریے، رجحان یا طریق کار کی حامل نہیں۔ اپنے کچھ رجحانات کے حوالے سے یہ بھارت میں لکھی جانے والی اردو تنقید کے مماثل ہے اور چند ایک صورتوں میں یہ جداگانہ شناخت رکھتی ہے۔ مثلاً ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت جیسے

تنقیدی نظریات کے ضمن میں پاکستانی اور ہندوستانی اردو تنقید میں بنیادی نوعیت کا فرق نہیں، ہاں ان کی تعبیرات میں کچھ فرق ضرور ہے؛ جب کہ نظریاتی تہذیبی مباحث کے سلسلے میں پاکستانی تنقید نے ایک نیا رخ اختیار کیا۔ بعض تاریخی وجوہ سے یہ مباحث پاکستان ہی میں ممکن تھے۔ یہ جو کیف معاصر پاکستانی تنقید میں ایک سے زیادہ رجحانات بہ یک وقت موجود ہیں۔ ان رجحانات کی اصل یعنی Genealogy کو دیکھیں تو ان میں سے زیادہ تر وہی ہیں جو قیام پاکستان کے وقت موجود تھے یا اس کے فوراً بعد سامنے آئے۔ یعنی کچھ کا آغاز نوآبادیاتی عہد میں، نوآبادیاتی اثرات اور ان کے سلسلے میں جذب و گریز یا مطابقت پذیری کے رویوں سے ہوا، اور بعض رجحانات ہندوستان کی تقسیم اور آزادی سے پیدا ہونے والی ایک پیچیدہ صورت حال کے بطن سے پیدا ہوئے۔ علاوہ ازیں گزشتہ پچیس برسوں میں ایک نیا تنقیدی رجحان سامنے آیا ہے اور حیرت انگیز طور پر دیگر رجحانات کے لیے ایک چیلنج بنا ہے۔

قیامِ پاکستان کے وقت اردو تنقید کے دو دھارے تھے: ترقی پسند اور جدید۔ ترقی پسند تنقید اپنی واضح جدلیاتی فکر کی بدولت الگ پہچان رکھتی تھی، جب کہ جدید تنقید نے اپنے اطراف کھلے رکھے تھے: اسے حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ نقاد بروئے کار لا رہے تھے۔ وہ ایک سے زیادہ تنقیدی طریق کار سے کام لیتے تھے: شروع میں نفسیات اور جمالیات سے اور بعد ازاں ہیئتی، لسانی تصورات سے۔ ان نقادوں میں سجاد باقر رضوی، سہیل احمد خاں، جیلانی کامران اہم نام ہیں۔ پاکستان بننے کے بعد ایک نئے رجحان کا اضافہ ہوا، جسے وسیع معنوں میں تہذیبی رجحان کا نام دینا چاہیے۔ آج اس پر نظر ڈالیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ رجحان ایک نئی سلطنت کے سیاسی جواز کو ثقافتی استدلال سے مستحکم کرنے کا آرزومند تھا۔ یہیں سے پاکستان اور بھارت میں لکھی جانے والی اردو تنقید میں پہلا امتیاز قائم ہوا۔ تہذیبی رجحان نے دو واضح صورتیں اختیار کیں۔ ایک کو سیکولر اور دوسری کو مذہبی صورت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ سیکولر صورت ان تمام تہذیبی آثار کو، خواہ ان کا تعلق کسی مذہب سے ہو، پاکستانی تہذیب کا حصہ تسلیم کرتی تھی جو پاکستانی جغرافیے یعنی وادی سندھ کا حصہ ہیں۔ اس کی نمائندگی کرنے والے نقاد نسبتاً دیر سے سامنے آئے۔ ان میں فیض، وزیر آغا، سبط حسن، جمیل جالبی شامل ہیں۔ مذکورہ تہذیبی رجحان کی مذہبی صورت قیام پاکستان کے فوراً بعد سامنے آئی۔ اسی کے ذریعے اردو تنقید میں پاکستانی / اسلامی

کلچر کا ڈسکورس قائم ہوا جس میں اہم حصہ محمد حسن عسکری کا تھا اور جسے سلیم احمد، سراج منیر، جمال پانی پتی، سہیل عمر اور تحسین فراقی نے جاری رکھا اور کچھ نئے پاکستانی نقاد (مثلاً معین مرزا، احمد جاوید شاہد اور امجد طفیل) آج بھی اس کا علم اٹھائے ہوئے ہیں۔ سید عبداللہ، سجاد باقر رضوی اور جیلانی کامران بھی بعض جزوی اختلافات کے ساتھ پاکستانی / اسلامی ڈسکورس کے علم بردار تھے۔ فتح محمد ملک بھی اسی مکتبہ فکر کے اہم نقاد ہیں۔ یہاں یہ بات واضح کرنے کی بھی ضرورت ہے کہ اس ڈسکورس کی بنیادیں، انیسویں صدی کے نوآبادیاتی برصغیر میں اس وقت رکھی گئیں جب ایک ہی زبان کے حصے بخرے کر کے اردو کو مسلمانوں اور ہندی کو ہندوؤں کی زبان قرار دیا گیا اور ان لسانی شناختوں کو دونوں قوموں نے قبول بھی کر لیا۔ (سرسید کا اردو ہندی تنازع کے بعد یہ کہنا کہ اب دونوں قوموں کا اکٹھے چلنا ممکن نہیں، زبان کی بنیاد پر تفریقی شناختوں کی قبولیت کے ضمن میں سنگ میل تھا)۔ تفریقی لسانی شناختوں کو جذب [کرنا] کرنے کے بعد اپنی تاریخ و تہذیب کو ان کی روشنی میں سمجھنا، تاریخ میں اپنے اپنے سورماؤں کی شناخت کرنا، جداگانہ تہذیبی نظریات وضع کرنا اور آئندہ کے مقاصد کا تعین کرنا ایک سیدھا سادہ معاملہ نظر آتا تھا۔ چناں پاکستانی / اسلامی کلچر کا ڈسکورس، نئی تاریخی و سیاسی صورتِ حال میں 'فطری' نظر آتا تھا۔ اس ڈسکورس نے اپنے نام لیواؤں میں غیر معمولی نظریاتی و اعتقاداتی جوش بھر دیا تھا جس پر نوآبادیاتی عہد کی فرقہ وارانہ سیاست نے حق بجانب ہونے کی مہر ثابت کر دی تھی۔ اس پرجوش ڈسکورس نے اردو تنقید میں ٹھیک اس 'مقام' پر جگہ بنانے کی ٹھانی جہاں ترقی پسند اور جدید تنقید نے اپنی سبھا جمائی ہوئی تھی۔ نشان خاطر رہے کہ ترقی پسند اور جدید تنقید میں لاکھ اختلافات ہوں، ایک بنیادی نکتے کے سلسلے میں دونوں متفق تھیں کہ تخلیقی تجربہ، انسان کے مادی احوال سے تشکیل پاتا ہے۔ مادی احوال کی تشریح اور درجہ بندی کے ضمن میں بلاشبہ بنیادی اختلافات تھے، جن کی وجہ سے یہ دونوں ایک دوسرے کی حریف بنی محسوس ہوتی تھیں مگر اپنے تصور کائنات کے 'مادی و سماجی' ہونے کے ضمن میں متفق تھیں۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ پاکستانی تہذیب کے سیکولر تصور کے ضمن میں بھی ترقی پسندوں اور جدیدیوں میں اتحادِ فکر تھا۔ مثلاً فیض اور سبط حسن ترقی پسند تھے، جب کہ وزیر آغا جدیدیت پسند تھے۔ دوسری طرف پاکستانی / اسلامی کلچر کا ڈسکورس، تخلیقی تجربے کو واضح مذہبی آئیڈیالوجی سے وابستہ کرتا تھا اور مادی احوال کو ایک ماورائی دنیا کے باطل پرتو سے زیادہ خیال

نہیں کرتا تھا۔ ہر مذہب اساس نظریے کی مانند یہ ڈسکورس بھی ماضی کے ایک روشن، منزہ اور مثالی عہد کی طرف برابر رجوع کرتا ہے؛ اور ہر نئی تاریخی صورتِ حال کو ماضی کے مثالی تصور کی روشنی میں سمجھتا اور اسے تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو زیادہ تر احیا کی کوشش ہوتی ہے۔ مذکورہ وجوہ سے اس نے ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کو اپنا حریف سمجھا۔ اسے اپنی نظری بنیادیں واضح کرنے میں ترقی پسند اور جدید تنقید راستے میں حائل نظر آتی تھیں، چناں چہ ان رکاوٹوں کو ہٹانے میں مذکورہ ڈسکورس کو کافی زحمت اٹھانا پڑی۔ ہر چند اس میں وہ دم خم باقی نہیں رہا جو بیسویں صدی کی پانچویں دہائی سے آٹھویں دہائی تک تھا، مگر ادب کی تفہیم کے ایک مذہب اساس نظریے کے طور پر یہ آج بھی موجود ہے اور نئی نسل کے کچھ نقادوں نے اپنی شناخت ہی اس کے ذریعے قائم کی ہے۔ مابعد گیارہ ستمبر کے بعد اس تنقیدی نظریے سے ان نقادوں کی وابستگی میں شدت بھی پیدا ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مابعد گیارہ ستمبر کے واقعے اور اس سے متعلق رائج ہونے والے بیانیوں نے پاکستانی اردو تنقید کے تہذیبی رجحان کو اپنے بنیادی استدلال کو مزید مستحکم کرنے کا موقع دیا ہے۔ یہ کہ مذہبی شناخت تمام ثقافتی اوضاع کی اساس ہے، اور اسے مغرب کی اسلام دشمن پالیسیوں سے محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے۔

پاکستانی اردو تنقید میں اس وقت جو رجحان سب سے زیادہ اپنی موجودگی کا احساس دلا رہا ہے، وہ تھیوری سے عبارت ہے۔ اگر اس کی اصل کو دیکھیں تو جدیدیت ہی اس کی اصل نظر آئے گی۔ یہ ۱۹۸۰ء کی دہائی کے اواخر میں متعارف ہوئی۔ اسے اردو میں قائم کرنے والوں میں وہی لوگ شامل ہیں جنھوں نے جدیدیت کی تفہیم و تعبیر سے اپنے تنقیدی سفر کا آغاز کیا: گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا ۱۹۸۰ء کی دہائی تک جدیدیت کے ممتاز نقاد تھے۔ ان کے بعد اور ان سے متاثر ہو کر لکھنے والوں میں ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ابوالکلام قاسمی (جن کا قدرے جھکاؤ تہذیبی رجحان کی طرف رہا)، قاضی افضال حسین، حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی، شافع قدوائی بھی جدیدیت کے کسی نہ کسی ذیلی رجحان سے وابستہ تھے۔ ان پر اکثر اپنے نظریے کو ترک کرنے کا الزام رکھا جاتا ہے، مگر یہ سوچنے کی زحمت نہیں کی جاتی کہ آخر انھیں ایک کے ترک اور دوسرے کے اختیار کی توفیق کہاں سے حاصل ہوئی؟ نیز یہ توفیق کسی ترقی پسند، مذہب پسند یا ہیئت پرست نقاد کو کیوں حاصل نہ ہوئی؟ (حالاں کہ تھیوری پر ابتدائی تحریریں ایک ترقی پسند اور ایک مذہب پسند نقاد ہی کی

سامنے آئیں)۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ مابعد جدیدیت جن تصورات کی حامل ہے، ان کا بیج جدیدیت ہی میں موجود تھا: مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے انحراف کیا، اس کی توسیع کی، اور اس کے ذریعے نئے تصورات تشکیل دیے۔ مثلاً یہی دیکھ لیجیے: جدیدیت جس فرد کی شکستہ ذات کا رزمیہ لکھتی تھی، وہ خود کو اسی جہانِ خار وخس کا حصہ سمجھتی تھی اور اسی کے اندر خود کو تنہائی و بے معنویت کا شکار پاتی تھی۔ مابعد جدیدیت نے یہ کیا کہ فرد کی موضوعیت کو جہان خار وخس کی تشکیل قرار دیا اور کہا کہ فرد جس سے جھگڑ رہا ہے، گریز پا ہے، وہ اس کے اندر دور تک گہرائیوں میں اتری ہوئی ہے۔ مابعد جدیدیت نے سمجھایا کہ فرد اپنی سماجی تشکیل اور ثقافتی مظاہر سے کہیں بھاگ کر نہیں جا سکتا۔ اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں ایک اہم حصہ نئے بایاں بازو (نیو لیفٹ) کے مغربی نقادوں اور مفکروں کا ہے جن میں گرامشی ، رے منڈ ولیمز، التھیوسے، میشل فوکو، رولاں بارت، ہبیر ماس اور ان سب سے متاثر ہونے والے ایڈورڈ سعید، ٹیری ایگلٹن، ژولیا کرسٹیوا، جیمی سن شامل ہیں۔ نئے بایاں بازو کی فکر کا مرکزی نکتہ بہ قول راجر سکرٹن یہ ہے کہ ''جبر واستبداد جو دنیا پر مسلط ہے وہ خارجی اور داخلی طور پر (بہ یک وقت) عمل کرتا ہے۔'' (Thinkers of New Left, P 2) کلاسیکی بایاں بازو نے محض خارجی جبر واستحصال پر توجہ مرکوز کی تھی ۔ تاہم واضح رہے کہ نئے بایاں بازو کی یہ فکر مابعد جدیدیت کا محض ایک حصہ ہے اور اسی کے تحت مابعد نو آبادیاتی اور تانیثی مطالعات شروع ہوئے ہیں۔ مابعد جدیدیت جس سماجی تشکیل کا تصور دیتی ہے، اس میں طاقت، جبر اور استحصال کے علاوہ بھی کچھ چیزیں ہیں۔ خاص طور پر معنی کی کثرت ، منشائے مصنف کی نفی اور معنی کے ثقافتی سرچشمے سے متعلق تصورات قابل ذکر ہیں۔

پاکستانی اردو تنقید میں مابعد جدیدیت کے ضمن میں ترقی پسندوں، مذہب پسندوں اور ساٹھ کی جدیدیت میں رکے ہوئے تمام نقادوں نے ردِ عمل ظاہر کرنا اپنے لیے لازم سمجھا ہے۔ اس کا ٹھیک ٹھیک مطلب تو یہ ہے کہ اس کی موجودگی اور اس کے واقعی اور ممکنہ اثر کو شدت سے محسوس کیا گیا ہے۔ دوسری طرف اس ردِ عمل کی مدد سے ہم معاصر ترقی پسند تنقید، تہذیب/مذہب اساس اور پرانے جدیدیت پسندوں کے تنقیدی مؤقف کو سمجھ سکتے ہیں۔ ترقی پسند نقاد (ان میں تمام نئے پرانے نقاد مثلاً محمد علی صدیقی، انوار احمد، قاضی عابد، صلاح الدین درویش، روش ندیم شامل

ہیں) اسے خالی لسانی مباحث کا ایسا سلسلہ سمجھتے ہیں جو امریکی استعمار نے تیسری دنیا کے دانش وروں کے لیے گھڑا ہے۔ایک نقاد نے تو مضحکہ خیزی کی حد ہی کر دی۔انھوں نے مخالفانہ جذبات کی شدت سے مغلوب ہو کر یہ تک دعویٰ کر ڈالا کہ اردو میں مابعد جدیدیت کی بحث پنٹا گون کے فنڈ سے شروع ہوئی۔اس سے ہمیں معاصر ترقی پسند تنقید کی صورتِ حال کا بخوبی علم ہوتا ہے،صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس کے پاس الزام و تشنیع کے سوا کچھ نہیں،اور الزام بھی ایسا کہ اس پر ہنسا جاسکتا ہے۔ہم اس الزام پر ہنسنے کے سوا کیا ردِ عمل ظاہر کر سکتے ہیں کہ پنٹا گون کو پاکستان میں اپنے مقاصد کے حصول کے لیے عسکری و سیاسی و سفارتی شخصیات کے بجائے نقادوں (اور وہ بھی ہندوستانی) کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اردو کے ترقی پسندوں کو مابعد جدیدیت میں نئے بایاں بازو کی فکر کی شمولیت قبول نہیں۔وہ اس ضمن میں ایک کنفیوژن کا شکار ہیں کہ کیوں کر مابعد جدید نقادوں ہی نے تانیثی اور مابعد نو آبادیاتی مطالعات شروع کیے ہیں۔یہ مطالعات صنفی ،تاریخی اور ثقافتی شناختوں کی تشکیل میں حاوی طبقات اور استعمار کی نو بہ نو اجارہ دارانہ حکمت عملیوں کو طشت از بام کرتے ہیں،مگر کلاسیکی مارکسیت کی طرح جبر کی فقط خارجی صورت کو نہیں،داخلی نفسیاتی صورتوں اور ان سب کے انسانی موضوعیت کی تشکیل کے عمل پر اثر اندازی کا مطالعہ بھی کرتے ہیں۔یہیں مابعد جدید تنقید میں بین العلومی جہت پیدا ہوتی ہے۔پاکستان میں جو بھی ترقی پسند تنقید لکھی جارہی ہے،وہ کلاسیکی مارکسی تنقید ہے جس کی تشکیل دراصل مارکسی لیننی تصورات کے تحت ہوئی۔یورپ میں فرینکفرٹ سکول نے جس نو مارکسیت کی بنیاد رکھی (جسے میکس ہورخی مر،تھیوڈور اڈورنو،ہربرٹ مارکوزے،اریخ فرام اور ہیبر ماس نے آگے بڑھایا)یا نو مارکسیت ہی کی ایک دوسری صورت جسے گولڈ مان،رے منڈ ولیمز،التھیوسے،ماشرے،ٹیری ایگلٹن اور فریڈرک جیمی سن نے پیش کیا،اردو کی ترقی پسند تنقید نے ان سے کوئی واسطہ نہیں رکھا۔کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ مارکسی لیننی تنقید (جس کے اہم نمایندے جارج لوکاچ اور کرسٹوفر کاڈویل تھے) کی بجائے یورپی نو مارکسیت کی پیروی کی جاتی۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ معاصر ترقی پسند تنقید نے خود کو ایک ایسے دائرے میں مقید کرلیا ہے جس کی تشکیل آج سے کوئی اسی برس پہلے ،ایک خاص سیاسی صورت حال میں ہوئی اور خود کو اس طور متحرک نظریے کے طور پر پیش نہیں کیا جو اپنے زمانے کے سماجی علوم کی روشنی میں تحول پذیری کے عمل سے گزرتا ہے؛خود کو بدلتا ہے یا

بدلے ہوئے تناظرات کا جواب فراہم کرتا ہے جس کی مثال یورپی نومارکسیت نے پیش کی۔ یورپی نومارکسیت کی سب سے اہم پہچان ہی یہ ہے کہ وہ نئی سماجی صورت حال اور نئے علمی انکشافات سے 'مکالماتی رشتہ' قائم کرتی ہے۔ معاصر پاکستانی ترقی پسند تنقید آج بھی ادب کا مطالعہ اسی جدلیاتی تصور کے تحت کرتی ہے جو اسی برس پہلے سابق سوویت یونین میں وضع ہوا اور جس کے مطابق ادب لازماً کسی ایک طبقے کا حلیف ہوتا ہے۔ پلوں سے کتنا پانی بہ چکا! ادب کا تصور سماج کے آئینے کے بجائے، ایک ثقافتی تشکیل میں بدل چکا، جس میں کئی طرح کے نظریے، کلامیے، آئیڈیالوجیاں باہم آمیز ہوتی، ٹکراتی ہیں، نتیجتاً معنی کی وحدت کو قائم نہیں ہونے دیتیں، مگر ہماری ترقی پسندی میں ڈھاک کے وہی تین پات۔ چناں چہ اس تنقید میں کچھ ملائیت پیدا ہوگئی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ابتدائی چار دہائیوں میں جو ایک دانش ورانہ رجحان تھا، آج اس کی کمی شدت سے محسوس ہوتی ہے۔

تہذیب رمذہب اساس تنقید کا مابعد جدید تنقید پر بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس میں حتمی معنی اور منشائے مصنف کی نفی کا مطلب سیدھا سادا خدا کا انکار اور مذہبی متن کی کثیر تعبیروں کی راہ کھولنا ہے۔ اس اعتراض کی تہ میں مابعد جدید تنقید کی علمیات کی طاقت کا خوف کارفرما محسوس ہوتا ہے۔ مذہب اساس تنقید کو یہ ڈر ہے کہ مابعد جدید تھیوری کے بنیادی تعقلات، مذہبی تعبیر کو کسی فیصلہ کن انداز میں متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں: گویا یہ امکان ہر وقت کھلا ہے کہ منشائے مصنف کی طرح، منشائے الہیٰ کی نفی کی جاسکتی ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مابعد جدید تنقید گزشتہ پچیس برس سے پاکستانی اور ہندوستانی اردو دنیا میں برسرِعمل ہے، مگر اس کے نتیجے میں کوئی ایسا مطالعہ نہیں کیا گیا ہے جس میں مذہبی متن کے معانی کے خدائی سرچشمے کا انکار کیا گیا ہو یا اس نوعیت کے مطالعے کی ترغیب دی گئی ہو۔ اس کے مقابلے میں ہمیں ایسے ادبی مطالعات خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں جن میں ادبی متن کے کثیر معانی تلاش کیے گئے ہیں اور ان کے نتیجے میں ادبی متن کے جمالیاتی مرتبے اور اس کے ثقافتی و تاریخی نظام میں کردار کے نئے تصورات سامنے آئے ہیں۔ وزیر آغا کے غالب و منٹو پر مضامین، گوپی چند نارنگ کی غالب پر تازہ کتاب، نیز فیض پر مضمون، شمس الرحمن فاروقی کی شعر شور انگیز، ضمیر علی بدایونی کے میر و بیدل پر مضامین، قاضی افضال حسین کے جدید نظم پر مضامین، شافع قدوائی کے بیدی اور منٹو پر مضامین خاص طور پر

قابلِ ذکر ہیں۔اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ مابعد جدید اردو تنقید نے ادبی اور مذہبی متن میں فرق کیا ہے،اور اپنا سروکار ادب ہی سے رکھا ہے۔اردو کے کسی نقاد نے مابعد جدید فلسفہ، ادب کا اطلاق مذہبی متن پر تا حال نہیں کیا۔یہاں تک کہ پاکستان میں جو تانیثی مطالعات ہوئے ہیں ان میں بھی مذہبی متون میں موجود تصورِ عورت کو موضوع نہیں بنایا گیا۔البتہ یہ خیال اب پیش کیا جانے لگا ہے کہ عورت مفسرِ قرآن کیوں نہیں ہوسکتی۔یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ قرآنی متن اور اس کی تفسیر دو الگ چیزیں ہیں۔

معاصر اردو تنقید میں جو مذہبی ذہن اپنا اظہار کرتا ہے، وہ انیسویں صدی کے اس پیراڈائم کا اسیر نظر آتا ہے،جس کے مطابق نئی فکر سے مطابقت اختیار کرنے کے بجائے،یا نئی فکر کی روح کو سمجھنے اور اس کی روشنی میں نئی توجیہات کرنے کے بجائے،نئی فکر کا بطلان کیا جائے۔بسا اوقات نئی فکر کو سمجھنے کی کوشش بھی،اسے دراصل رد کرنے کا عمل ثابت ہوتی ہے۔تاہم اس ضمن میں احمد جاوید ایک استثنیٰ ہیں۔وہ اس پیراڈائم سے آزاد ہوکر سوچنے والے ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ان کے یہاں مابعد جدید تھیوری کا خوف موجود ہے، نہ اسے سامراجی، سازشی ذہن کی چال سمجھنے کا رویہ موجود ہے۔وہ تھیوری کو انسانی شعور کی منتہائی اور تالیفی قوت' کے طور پر دیکھتے ہیں،اور تھیوری کی تشکیل میں انسانی ذہن کی اعلیٰ ترین صلاحیتوں کو بروئے عمل آتا دیکھتے ہیں۔اپنی ایک گفتگو میں کہتے ہیں:

> انسانی ذہن کی سب سے بڑی اور مرکزی صلاحیت نہ understanding ہے، نہ cognition ہے، بلکہ theorization ہے۔یہ شعور کی وہ منتہائی اور تالیفی قوت ہے جو اس کی تمام قوتوں کو مجتمع کرکے یکسو رکھتی ہے۔جو ذہن چیزوں کو theorize کرسکتا ہے،وہ ذہن اپنی بہترین اور سب سے بامعنی طاقت استعمال کرنے پر قادر ہے۔Age of Theory یعنی Post modern era کے بنیادی تصورات یا مسلمات کو چاہے ہم رد کردیں،یہ بات بہرحال یاد رہنی چاہیے کہ مذہبی ذہن یا نظریاتی ذہن اس کا زیادہ محتاج ہے کہ وہ ایک higher theorization کا

> عمل کر کے دکھائے۔شعور کی نظریاتی طاقت theorization سے ایک فطری اور گہری مناسبت رکھتی ہے۔تو اگر ہمیں اپنے ذہن کی اعتقادی اور نظریاتی ساخت کی نگہداری کرنی ہے تو اسے شعور کی دیگر قوتوں پر غلبہ دے کر دکھانا ہوگا....لیکن واقعہ یہ ہے کہ مذہبی ذہن theorization کے معیار پر اس وقت سب سے کم تر جگہ پر پڑا ہوا ہے۔(جی، لاہور، جنوری تا مارچ ۲۰۱۱ء، ص ۵۶)

تسلیم کہ انسان اپنی اعلیٰ ترین ذہنی صلاحیت کو استعمال کرتے ہوئے بھی غلطی کر سکتا ہے، یعنی اس کی theorization میں کوئی رخنہ ہو سکتا ہے، کوئی غلط نتیجہ سامنے آسکتا ہے، مگر انسان کے پاس اس کے سوا چارہ ہی کیا ہے کہ وہ مذہب، ادب، تاریخ، ثقافت، انسانی باطن کو سمجھنے کے لیے اپنے شعور کی پوری توانائی خرچ کر ڈالے۔

اس مقام پر یہ بات بھی واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ منشائے مصنف کی نفی کا آغاز مابعد جدیدیت سے کہیں پہلے جدیدیت کے زمانے میں ہو چکا تھا۔۱۹۴۶ء میں ڈبلیو کے وساٹ اور منرو۔سی بیرڈسلے نے اپنے مشہور مقالے 'منشائے مصنف کا مغالطہ' میں لکھا تھا کہ ادبی معیار کے محاکمے کے لیے منشائے مصنف نہ تو ہمیں دستیاب ہوتا ہے اور نہ درکار۔نیز ادب تخلیق ہونے کے بعد اپنے مصنف سے کٹ جاتا اور وہ عوامی ملکیت بن جاتا ہے۔دوسرے لفظوں میں ادب پارہ منظرِ عام پر آنے کے بعد صرف پڑھے اور تعبیر کیے جانے کا تقاضا رکھتا ہے۔پڑھنے اور تعبیر کرنے کا اختیار قاری کے پاس ہے۔یہاں قابلِ غور بات یہ بھی ہے کہ تہذیب/مذہب اساس تنقید نے جدیدیت کو کلی طور پر ردّ کرنے کا آغاز کیا تھا، جس کی ابتدائی صورت حسن عسکری کے یہاں اور انتہائی صورت انھی کے مکتبہء فکر کے نقاد جمال پانی پتی کے یہاں ظاہر ہوئی۔حسن عسکری نے جدیدیت کو ایک مغربی مظہر قرار دے کر گم راہی کا سلسلہ کہا اور جمال پانی پتی نے جدیدیت کو ابلیسیت قرار دیا۔دونوں کے یہاں دلیل ایک ہی تھی: یہ کہ جدیدیت معنی کا سرچشمہ انسانی ذہن کو مانتی ہے اور اپنے اس مقدمے کی تشکیل کے لیے معنی کے خدائی سرچشمے کا انکار کرتی ہے۔اگر ہم اس دلیل کو تسلیم کر لیں تو ادب سمیت سماجی علوم کا وجود تک تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ ان سب میں معنی کا سرچشمہ انسانی ذہن ہے۔یہ حضرات قاری کے تعبیرِ معنی کے اختیار میں بھی یقین نہیں

رکھتے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ روایتی ذہن تعبیرِ متن کے اس جمہوری تصور کا کٹر مخالف ہے جسے جدیدیت کے زمانے سے پیش کیا جارہا ہے۔ یہ بھی تسلیم کرنا چاہیے کہ تعبیرِ متن کے جمہوری تصور کے ضمن میں بعض کھانچے ہیں، مگر ان کا تعلق معترض اور اس کی تربیت و ذوق سے ہے؛ خود یہ تصور متن کی تفہیم و تعبیر پر شخصی و ادارہ جاتی اتھارٹی کی نفی کرتا ہے۔ چوں کہ مابعد جدیدیت قاری کے تعبیرِ متن کے اختیار پر زور دیتی ہے، اس لیے اسے بھی ہدفِ تنقید بنایا جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان حضرات کی اپنی دلیل میں خود اس کا رد موجود ہے: وہ خود تعبیرِ معنی کا اختیار بیش از بیش استعمال کرتے ہیں۔ غور طلب بات ہے کہ ان کا روایت کا monolithic تصور، روایت کی مخصوص تعبیر کے سوا کچھ نہیں؛ روایت کثیر، متضاد، متنوع عناصر کی حامل بھی تصور کی جا سکتی ہے، اور دنیا کی تمام روایتیں غیر متجانس عناصر رکھتی ہیں۔ سوچنے والی بات یہ بھی ہے جب ہم قاری سے تعبیر کا اختیار چھین لیتے ہیں تو اس کے پاس کیا بچتا ہے؟ متن کی تشریح، تلخیص یا حاشیہ آرائی۔ ان کے سلسلے میں وہ کوئی نیا تصور یا مطالعے کا نیا طریقہ اختیار نہیں کرسکتا؛ وہ مقلدِ محض بن کر رہ جاتا ہے، جس کے پاس اچھی یادداشت ہوسکتی ہے، ذہانت و اپج نہیں۔ دوسرے لفظوں میں جو لوگ متن کی تعبیر، یا متن سے متعلق تھیوری وضع کرنے کے بجائے، متن کی تشریح و تلخیص پر زور دیتے ہیں، وہ انسان کی اعلیٰ ترین ذہنی صلاحیتوں کے اظہار کی راہ مسدود کرنا چاہتے ہیں؛ وہ ایک طرح کی اوسط درجے کی صلاحیت یعنی mediocrity کو فروغ دینا چاہتے ہیں۔ بہ ہر کیف مابعد جدیدیت پر تہذیب رمذہب اساس تنقید کا اعتراض اپنی اصل میں وہی ہے جس کی تشکیل جدیدیت کے عہد میں ہوئی۔

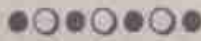
ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت پر رکے ہوئے نقادوں (جنھوں نے لسانی تشکیلات کا آغاز کیا) کا اعتراض بس یہ ہے کہ مابعد جدیدیت ایک کھوکھلا نظری مبحث ہے؛ عملی مطالعات نہیں کیے گئے۔ یہ اعتراض بے خبری اور اس جدیدیت کے ناکام دفاع کے سوا کچھ نہیں جو اپنا ایک اہم کردار ادا کرنے کے بعد تاریخ کا حصہ بن چکی ہے۔ معاصر پاکستانی تنقید میں ساٹھ کی جدیدیت سے وابستہ نقاد اپنی موجودگی باور کرانے کے لیے مابعد جدید تنقید پر مذکورہ اعتراض کا راگ الاپتے رہتے ہیں۔ حالاں کہ بھارت میں گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی (مرحوم)، ابوالکلام قاسمی، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی، عتیق اللہ، مولا بخش اور پاکستان میں وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی، فہیم

اعظمی، قاسم یعقوب نے مابعد جدید تنقید کی روشنی میں عملی مطالعات پیش کیے ہیں۔ اگر لسانی تشکیلات والے اپنی تنقیدی فکر کی نہاد اور مابعد جدید تنقید پر بہ یک وقت غور کرتے تو انھیں دونوں میں ایک اہم نقطہ ء اشتراک ضرور نظر آتا۔ لسانی تشکیلات میں معنی کو زبان کی ملک سمجھا گیا، اس لیے نئے معنی یا نئے شعری تجربے کے لیے نئی زبان وضع کرنے پر زور دیا گیا، خواہ اس کے لیے زبان کی نحوی ساخت کو توڑنا ہی کیوں نہ پڑے۔ مابعد جدیدیت کا فلسفہ ء ادب بھی زبان کے فلسفیانہ تصور پر استوار ہے اور معنی کی تخلیق کو لسانی معاملہ سمجھتا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ مابعد جدیدیت زبان کی نحوی ساختوں کو توڑنے کی بجائے، ان نحوی ساختوں کے تخلیق معنی میں کردار کا مطالعہ کرتی ہے۔ اگر افتخار جالب کے مکتبہ فکر کے ناقدین انیس ناگی (مرحوم)، تبسم کاشمیری، سعادت سعید تھیوری کی طرف متوجہ نہیں ہو سکے تو اس کی وجہ دونوں کے فلسفہ ء ادب میں بُعد نہیں، بلکہ ان ناقدین کا اپنی ہی تنقیدی فکر کو نئے تناظرات سے ہم آہنگ کرنے یا ان کی روشنی میں اسے جانچنے کی کوشش سے گریز ہے۔ حالاں کہ افتخار جالب نے اپنی کتاب لسانی ہنجر میں تھیوری سے ابتدائی نوعیت کی آگاہی ظاہر کی ہے، مگر ان کے مکتبہ ء نقد سے تعلق رکھنے والے نقاد تھیوری ہی سے بے زار نہیں، لسانی تشکیلات سے بھی لاتعلق ہو چکے ہیں۔ انھوں نے اب انتخابی انداز نقد اختیار کرلیا ہے۔

معاصر پاکستانی تنقید میں چند نئے نقاد ایسے بھی موجود ہیں جو دراصل انتخابی نقطہ ء نظر کے حامل ہیں۔ نہ صرف وہ کسی خاص تصور، نظریے کے تحت تنقید نہیں لکھتے، بلکہ تنقید کی نظری جہت سے بھی کسی دل چسپی کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ یہ الگ بات ہے کہ کبھی وہ ایک نظریے اور تصور کی طرف جھکاؤ ظاہر کرتے ہیں اور کبھی کسی دوسرے تصور کی جانب ان کا میلان ہوتا ہے۔ نظری مباحث سے عدم دلچسپی کی وجہ سے ان کا دھیان اس طرف منتقل نہیں ہو پاتا کہ مطالعہ ء ادب ایک ارتقا پذیر عمل ہے۔ ادبی متن تو اپنی جگہ قائم رہتا ہے، مگر اس کی تفہیم کا عمل بدلتا رہتا ہے اور یہ تبدیلی نتیجہ ہوتی ہے ان تبدیلیوں کا جو انسان، ثقافت، سماج، تاریخ، زبان کی تفہیم کے سلسلے میں ہو رہی ہوتی ہیں۔ یہ کیوں کر ممکن ہے کہ زبان کے متعلق یہ علمی انکشاف ہو کہ یہ حقیقت کی شفاف ترسیل نہیں کرتی بلکہ ترجمانی کرتی ہے اور ترجمانی میں کئی ثقافتی، تاریخی، آئیڈیالوجیائی عوامل مضمر ہوتے ہیں... اور ادب کی زبان کا مطالعہ اس انکشاف سے غیر متاثر رہے۔ یہ کہاں ممکن ہے کہ

انسانی ذہن کا ایک حصہ، دوسرے حصوں سے اور ثقافت کی ایک سرگرمی، دوسری سرگرمیوں سے غیر متعلق رہے۔ انتخابی تنقید اس صورتِ حال سے بے خبری اور بعض صورتوں میں لاتعلقی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ بایں ہمہ اس نوع کی تنقید اس بنا پر اہمیت رکھتی ہے کہ یہ ادب کے انتخابی اور نیتجاً آزادانہ فہم کا سلسلہ جاری رکھتی ہے؛ یہ ایک طرح سے متن سے قاری کے مکالمے پر مشتمل ہوتی ہے۔

آخر میں ایک ایسے چیلنج کا ذکر ضروری ہے جو پاکستان میں مابعد جدید تنقید کو درپیش ہے۔ پاکستان میں مابعد جدید تنقید کا آغاز چند بزرگوں نے کیا تھا، جنھیں یہ ادراک ہو گیا تھا کہ انسانی فکر کا سفر جدیدیت پر رک نہیں گیا؛ انھوں نے عالمی سطح پر سماجی سائنسوں، خصوصاً لسانیات، بشریات، نفسیات اور تاریخ میں ہونے والی تازہ پیش رفت اور اس کے فلسفہ و ادب پر اثرات کو محسوس کر لیا تھا۔ چناں چہ انھیں یہ قبول کرنے میں تامل نہیں ہوا کہ ادب کے معانی کا سرچشمہ وہ ثقافتی صورتِ حال ہے جس میں کئی بیانیے، کلامیے، نظریے بہ یک موجود ہوتے اور ایک دوسرے سے ٹکراتے رہے، باہم آمیز ہو رہے ہوتے ہیں۔ یہ جدیدیت کے اس موقف سے واضح انحراف تھا جو فقط مصنف کے شعورِ فاعلی کو معنی کا سرچشمہ خیال کرتا تھا۔ یہ تمام جواں ہمت بزرگ آگے پیچھے ملکِ عدم کے راہی ہوئے۔ قمر جمیل، فہیم اعظمی، ضمیر علی بدایونی اور وزیر آغا مرحوم ہو گئے۔ اب مابعد جدید تنقید کی شعل چند نئے لوگوں کے ہاتھ میں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ وہ اس مشعل سے ادب اور ادبی ثقافت کو کتنا پرنور بناتے ہیں!!

●○●○●○●

کلاسیکی اور نو ترقی پسند جمالیات

(علی سردار جعفری کی تنقید کا مطالعہ)

علی سردار جعفری (۱۹۱۳-۲۰۰۰) نے افسانہ، ڈراما، ترجمہ، صحافت، تنقید اور شاعری میں اپنے طبعی جوہر کا اظہار کیا، تاہم ان کی بنیادی شناخت شاعری اور تنقید کے ذریعے قائم ہوئی۔ علی سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے سرگرم رکن اور سجاد ظہیر کے قریبی ساتھیوں میں شامل تھے۔ اس امر کا گہرا اثر ان کے ذہن وتخیل پر پڑا۔ انھوں نے دنیا اور ادب کو ان تصورات کی روشنی میں سمجھا، جنھیں ۱۹۳۶ میں انجمن ترقی پسند مصنفین نے اپنے منشور کی بنیاد بنایا تھا۔ ان تصورات کے بارے میں محض یہ کہنا کافی نہیں کہ یہ اشتراکی تھے؛ یہ جس زمانے میں تشکیل پا رہے اور ظاہر ہو رہے تھے، وہ کبیری بیانیوں (Grand Narratives) میں اعتقاد کا زمانہ تھا۔ ''کبیری بیانیے کو آئیڈیالوجی، یا فکر اور اعتقاد کا ایک نظام سمجھا جا سکتا ہے''[1]۔ یہ نظام، دنیا و سماج سے متعلق سچائی کے ایک 'عظیم تصور' کا حامل ہوتا ہے، اور اسے مختلف و متنوع مظاہر کی تفہیم کے لیے شہ کلید کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ہر کبیری بیانیہ اس دعوے کا حامل ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف سچائی کے حقیقی تصور کا حامل ہے بلکہ طرح طرح کے مظاہر میں سے سچائی کو ڈھونڈ نکالنے کے 'مستند اور معتبر' طریقے کا علم بردار بھی ہے۔ وہ سماج اور تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے، ایک ایسا بیانیہ، یا سادہ لفظوں میں ایک کہانی بھی وضع کرتا ہے، جو سچائی سے متعلق اس کے دعوے کی تصدیق کرتی محسوس ہوتی ہے۔ سچائی کی شہ کلید ہونے کے دعوے کی وجہ ہی سے، کبیری بیانیہ اپنا نفاذ چاہتا ہے، اور اس کے لیے طاقت کی جستجو کرتا ہے۔ طاقت کی جستجو، طاقت کی بعض صورتوں کی موجودگی ہی میں کی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے اشتراکیت خود ایک کبیری بیانیہ تھا، جس کے مد مقابل فاشیت اور

استعماریت کے کبیری بیانیے تھے۔اس لیے ترقی پسند تحریک نے اپنی ابتدا ہی میں ہٹلری فاشیت اور برطانوی استعماریت کو تہذیب و ترقی کے دشمنوں کے طور پر پہچانا۔ترقی پسند تحریک نے اپنے ابتدائی نظریات جس خاص فضا میں ترتیب دیے،وہ دنیا کی بڑی طاقتوں،اور ان کے 'عظیم آدرشی نظریات' یا کبیری بیانیوں کی آویزش سے عبارت تھی۔ لہٰذا ابتدا ہی میں یہ تحریک اس نتیجے پر پہنچی تھی کہ آدرشی نظریات کی جنگ میں غیر جانب داری،علاحدگی،یا بیگانگیت کی گنجائش نہیں۔آپ کو لازماً انتخاب کرنا ہے کہ آپ انسانی تہذیب کے 'دشمنوں' کے ساتھ ہیں یا محافظوں کے۔صرف یہی نہیں،آپ کا انتخاب اور فیصلہ کسی ابہام سے پاک ہونا چاہیے۔دوسرے لفظوں میں آپ کو سیاہ اور سفید میں قطعی فرق کرنا چاہیے؛ان دونوں کے بیچ کسی سرمئی منطقے کی موجودگی کا خیال بھی ابتدا میں ترقی پسند تحریک کے لیے محال تھا۔انسانی تاریخ میں غالباً یہ پہلی بار ہوا تھا کہ عالمی طاقتوں، اور ان کے کبیری بیانیوں کی جنگ پوری انسانیت کی تقدیر سے وابستہ سمجھی جانے لگی تھی۔اردو میں یہ احساس پہلی مرتبہ ترقی پسند تحریک ہی نے پیدا کیا کہ جو کچھ ہزاروں میل دور واقع ہو رہا تھا،یا جو کچھ صدیوں،قرنوں پہلے رونما ہوا تھا،وہ دنیا کی ہر قوم کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔گویا مقامیت کی تقدیر عالمیت کے ہاتھ میں تھی،اور مقامیت کی تقدیر کو اسی وقت اپنے ہاتھ میں لیا جا سکتا تھا،جب عالمیت،اس کی تدبیروں،اور انھیں بے اثر کرنے کی حکمت عملی (یعنی اشتراکیت) کا شعور حاصل ہو۔سجاد ظہیر نے کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کے جرائد قومی جنگ اور نیا زمانہ کے اداریوں میں جگہ جگہ یہ بات کھل کر لکھی۔مثلاً ۱۰ر جنوری ۱۹۴۳ کے قومی جنگ میں سجاد ظہیر نے لکھا:

> سوویت یونین اور چین کی آزاد قومیں اس فاشسٹ وبا کو روکنے کے لیے سینہ سپر ہو گئی ہیں۔وہ اپنی ہی جنگ نہیں تمام دنیا کی آزادی کی لڑائی لڑ رہی ہیں۔ان کی فتح و شکست پر دنیا بھر کی آزادی کا انحصار ہے۔سوویت اور چین کی جنگِ آزادی دنیا کی ہر قوم کے لیے ایک زندہ مثال ہے۔[۲]

یوں اشتراکیت کو آزادی بخش،آفاقی،ہمہ گیر نظریہ سمجھا گیا۔اس نظریے میں علم اور اعتقاد یک جا تھے۔یعنی مارکسیت کا علم اور اس کے نجات دہندہ ہونے کا اعتقاد۔یہ دونوں باتیں اس نظریے کے لیے عملی جدوجہد کو ایک لازمی ضرورت کے طور پر پیش کرتی تھیں۔جدوجہد نہ صرف

طاقت کی طالب تھی بلکہ مقابل اور حریف طاقت کو زیر کرنے پر بھی مائل تھی۔ دوسرے لفظوں میں اشتراکی نظریہ طاقت کی حرکیات کا فقط علمی تصور نہیں رکھتا تھا، بلکہ طاقت کی مادی صورت حاصل کرنے کے لیے عملی کوششیں بھی کرتا تھا، جن کی راہ میں فاشسٹ اور استعماری طاقتیں مزاحم تھیں۔

واضح رہے کہ طاقت کی طلب، ترقی پسند تحریک کا ایک اہم الجھاوا (Problematic) تھا۔ اس نے طاقت کا تصور فاشسٹ اور استعماری طاقت کے تناظر میں اس وقت کیا تھا جب وہ خود اس سے محروم تھی۔ فاشیت ایک آئیڈیالوجی تھی اور استعماریت بہ یک وقت سرمایہ دارانہ معیشت، سائنسی علوم اور آئیڈیالوجی سے عبارت تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ترقی پسند تحریک فاشیت کی مخالفت میں تو مکمل طور پر یکسو تھی، مگر برطانوی استعماریت کے ضمن میں کبھی کبھی دبدھے کا شکار ہو جاتی تھی۔ یہی دبدھا اس کے طاقت کے تصور کو الجھا دیتا تھا۔ اس کی اہم مثال دوسری جنگ عظیم میں اس وقت سامنے آئی، جب ترقی پسندوں نے جرمنی کے خلاف برطانیہ کا ساتھ دیا۔ فیض احمد فیض نے انگریزی فوج میں شامل ہو کر ہندوستانی فوجیوں کو یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ یہ جنگ ہماری بھی ہے[۲۲]۔ اسی طرح اردو میں جدیدیت کے علم برداروں، سرسید وحالی کے بارے میں ترقی پسندوں کے خیالات بہ یک وقت تحسین و تنقیص سے عبارت تھے۔ علی سردار جعفری کے بہ قول:

''وہ [سرسید وحالی] اس نئے شعور کے ترجمان تھے جو انیسویں صدی کے ہندوستان میں پیدا ہوا تھا... یہ اس تبدیلی سے پیدا ہوا تھا جسے کارل مارکس نے ''ایشیا کا پہلا انقلاب'' کہا ہے۔ برطانوی سرمایہ داری ایک استحصالی قوت ہونے کے باوجود تاریخ کا غیر شعوری آلہ ءکار تھی جس نے سماج کے پرانے ڈھانچے کو توڑ دیا''[۲۳]۔ یہاں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ ہٹلری فاشیت، دور کا مظہر تھی، جس سے اصل خطرہ یورپ اور سوویت روس کو تھا، اس کے باب میں ترقی پسندوں کو کوئی ابہام نہ تھا، مگر برطانوی استعماریت کو تو برصغیر بھگت رہا تھا، اور اس کے ضمن میں ترقی پسند دو جذبی رجحان رکھتے تھے۔ برطانوی استعمار نے ہندوستان کے قدیم جاگیردارنہ اقدار و تصورات کو، سائنس و عقلیت پسندی کی مدد سے، بوسیدہ ثابت کیا، اس بنا پر قابل تحسین تھا، اور ہندوستان کا معاشی استحصال کیا، اس وجہ سے قابل نفرت تھا۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسندوں کو برطانیہ کی تعلیمی و ثقافتی پالیسی سے کچھ زیادہ اختلاف نہیں تھا۔ چناں چہ جہاں سرسید و حالی جدید تعلیم، سائنس کی حمایت کرتے تھے، وہاں ترقی پسند ان کے ہم نوا تھے، مگر جہاں وہ مذہب کی نئی عقلی تعبیر

کرتے تھے، یا ماضی کا ذکر کرتے تھے، وہاں ترقی پسندوں کی نظر میں رجعت پسند ہو جاتے تھے۔علی سردار جعفری ہی کے لفظوں میں "ایک طرف ان کی اصلاح پسندی تھی جس میں سائنس اور عقل پسندی کے ساتھ انگریز پرستی کی آمیزش تھی، اور دوسری طرف ماضی کی شاندار تصویر کشی (حالی) اور تاویلیں (سرسید)... مختصر یہ کہ یہ بزرگ سیاسی طور سے رجعت پرستی کا شکار تھے، اور سماجی طور سے ترقی پسند تھے"۔[۵] تسلیم کیا جانا چاہیے کہ ترقی پسند تنقید نے سرسید و حالی کے یہاں 'دوہرے شعور' اور 'دوہری شناخت' کو دریافت کر لیا تھا۔

حالی و سرسید کی 'رجعت پرستی' ماضی یا اپنی ثقافتی اوضاع سے وابستگی تھی، اور یہ ماضی ترقی پسندی کی نظر میں جاگیرداری سماج کا پروردہ تھا، لہٰذا اس کی تمام ثقافتی اوضاع (مذہب، ادب، فنون) انحطاطی اور رجعت پسندانہ تھیں۔ یہاں اردو کی ترقی پسند فکر، اساس (معیشت، ذرائع پیداوار) اور بالائی ساخت (ریاستی و ثقافتی ادارے) کے کلاسیکی مارکسی نظریے کی شدت سے اسیر نظر آتی ہے۔اس نظریے کے مطابق اساس ہی بالائی ساخت کے ہر ہر پہلو کی نقش گری کرتی ہے۔اصلاً یہ ثقافت کی تعبیر کا ایک آسان حربہ ثابت ہوا تھا کہ اگر آپ معاشی نظام کا علم رکھتے ہیں تو تمام ثقافتی روشوں میں اس نظام کی ساخت اور مقاصد کو کارفرما دکھا سکتے ہیں۔چناں چہ معیشت و ثقافت کے بیچ کسی ثالثی منطقے کی موجودگی کا خیال ہی نہیں آتا تھا (جس کی طرف نو مارکسیت نے خاص طور پر توجہ دی)۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ ابتدائی ترقی پسند فکر معاشی و سیاسی طاقت کے تصور کی اسیر تھی۔ترقی کا تصور بھی معاشی و سیاسی تھا، اور ثقافت کا مفہوم بھی اسی تصور سے طے پاتا تھا۔لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ ترقی پسند جمالیات کے ابتدائی تصورات میں بھی طاقت کا بیانیہ شامل ہے۔حسن، طاقت میں ہے، یا طاقت ہی حسن کی خالق ہے۔جسے معاشی و سیاسی طاقت حاصل ہے، اسے حسن کی تخلیق پر بھی قدرت حاصل ہے، اور جو طاقت سے محروم ہے، وہ حسن سے بھی محروم ہے۔یہاں طاقت، کلاسیکی عہد کے صداقت اور خیر کے تصورات کا متبادل تھی۔علی سردار جعفری نے پلیخانوف کے حوالے سے لکھا ہے۔

> ان [نیم وحشی قبائل] کے حسن کے تصور کے پیچھے یہ تصور کارفرما ہے کہ طاقت ور (جانور) کو زیر کرنے والا (انسان) خود بھی طاقت ور ہوتا ہے، اور طاقت ور حسین ہوتا ہے۔یہاں حسن طاقت کے تصور سے اپنے

خدوخال حاصل کرتا ہے۔

طاقت کی جمالیات کا یہ تنقیدی تصور، ترقی پسند شاعری میں بھی ظاہر ہوا۔ اس شاعری میں نہ صرف طاقت کی معروف علامتیں (آتش و آہن، برق و شمشیر) ظاہر ہوئیں، بلکہ خطیبانہ گھن گرج بھی۔ طاقت اپنا اظہار ہی نہیں، اثبات اور نفاذ بھی چاہتی ہے۔ لہٰذا طاقت کی زبان لازماً اپنے مخاطب پر غالب آنے، یا اسے جذباتی طور پر بدلنے کے لیے از خود خطیبانہ آہنگ اختیار کرتی ہے۔

علی سردار جعفری ہی کے دو شعر دیکھیے:

یہ وقت کے کھنچے ہوئے خنجر کی دھار ہے
یہ بانکپن نہیں ہے عروس ہلال کا
فولاد کی گرج ہے یہ آہن کا شور ہے
نغمہ نہیں ہے شاعر نازک خیال کا

اسرار الحق مجاز کی نظم 'نوجوان سے' میں یہ اشعار دیکھیے:

جلال آتش و برق و سحاب پیدا کر
اجل بھی کانپ اٹھے وہ شباب پیدا کر
ترے خرام میں ہے زلزلوں کا راز نہاں
ہر ایک گام پہ اک انقلاب پیدا کر
بہت لطیف ہے اے دوست تیغ کا بوسہ
یہی ہے جان جہاں اس میں آب پیدا کر

ابتدائی ترقی پسند تنقید نے واضح شعور کے ساتھ طاقت کی جمالیات کو اختیار کیا تھا۔ کلاسیکی جمالیات ساز و جام و نغمہ کی زبان میں ظاہر ہوتی تھی، لہٰذا اس کا آہنگ دھیما مگر متنوع تھا۔ ساز و جام و نغمہ در اصل آرٹ کی زبان تھی، جسے کلاسیکی شاعری نے ہند عجمی تہذیب سے اخذ کیا تھا۔ ترقی پسند تنقید اس زبان کے جمال سے نا آشنا نہیں تھی، مگر اس کے سلسلے میں متضاد رویوں کی حامل تھی: کبھی اسے جاگیردارانہ معاشرت کی یادگار قرار دے کر مطعون کرتی تھی، اور کبھی اس کو اشتراکی تناظر میں بروئے کار بھی لاتی تھی۔ فیض احمد فیض نے مجاز کے شعری مجموعے آہنگ کے دیباچے میں کلاسیکی و ترقی پسند جمالیات کے امتزاج سے متعلق لکھا ہے:

آہنگ کا پہلا ایڈیشن اس شعر سے شروع ہوتا تھا:

دیکھ شمشیر ہے یہ، ساز ہے یہ، جام ہے یہ
تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ

مجاز کی شاعری انھی تین اجزا سے مرکب ہے...ہمارے پیش تر شعرا نے ان عناصر میں فرضی تضاد کی دیواریں کھڑی کر رکھی ہیں۔کوئی محض ساز و جام کا دلدادہ ہے تو کوئی فقط شمشیر کا دھنی۔لیکن کام یاب شعر کے لیے (آج کے زمانے میں) شمشیر کی صلابت اور ساز وجام کا گداز دونوں ضروری ہیں۔دلبری با قاہری جادوگری است۔مجاز کے شعر میں یہ امتزاج موجود ہے۔

اگرچہ خود فیض نے دلبری سے جادوگری پیدا کی ،اور قاہری کو اپنی شاعری میں کہیں حاشیے پر جگہ دی،مگر وہ مجاز کے یہاں شمشیر وجام یا قاہری و دلبری کے امتزاج کو اجاگر کرتے اور ان کی تحسین کرتے ہیں۔جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، طاقت کا تصور ترقی پسند تنقید کا اہم الجھاوا تھا،وہ الجھاوا یہاں بھی نظر آتا ہے۔شمشیر کی طاقت سے انقلاب تو ممکن ہے،مگر کیا جمال کی تخلیق بھی ممکن ہے، اس کا جواب اگرچہ کلاسیکی یعنی ابتدائی ترقی پسند تنقید میں، ہاں کی صورت میں ملتا ہے(گزشتہ سطور میں پلیخا نوف کا اقتباس درج کیا جا چکا ہے)،مگر سوچنے والی بات یہ ہے کہ طاقت کی زبان خواہ طاقت کی کتنی ہی غیر روایتی علامتیں استعمال کرے، وہ متشددانہ رخ اختیار کرتی ہے۔تشدد، خواہ کتنی ہی جائز وجوہ کا حامل ہو،اس سے حسن پیدا نہیں ہوسکتا۔اس طرح حسن کی روایتی علامتوں سے طاقت کی علامتوں کا امتزاج نہیں،ٹکراؤ ہوتا ہے۔طاقت اپنی اصل کی بنا پر غالب آنا،سرایت کرنا،نفوذ کرنا،اور بے دست و پا کرنا چاہتی ہے۔شمشیر اور جام اگر ایک جگہ ہوں گے تو شمشیر بدست ، جام بدست پر غالب آکر رہے گا۔خود مجاز جام کو چھوڑ کر شمشیر اٹھانے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ اسی نوع کا الجھاوا ترقی پسندوں (خصوصاً اختر حسین رائے پوری) کے اقبال کے سلسلے میں خیالات میں بھی ظاہر ہوا۔اقبال کے یہاں شاہین کی علامت کی بنیاد پر انھیں فاشسٹ قرار دیا گیا تھا،کیوں کہ شاہین طاقت کی علامت تھا۔حالاں کہ خود ترقی پسند جمالیات، طاقت کی زبان میں ظاہر ہو رہی تھی۔

O

ترقی پسند تحریک کی طرح، ترقی پسند تنقید بھی عالمی جہت کی حامل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی کی عالمی تنقید کا ایک اہم حصہ مارکسی تنقید پر مشتمل ہے۔ پیش نظر رہے کہ عالمی مارکسی تنقید دو واضح شاخوں میں بٹی ہے۔ ایک شاخ مارکسیت سے اور دوسری لیننی مارکسیت سے پھوٹی ہے۔ بالشویک انقلاب کے بعد جرمنی میں (جہاں سے ہٹلری فاشیت ابھری تھی) فرینکفرٹ سکول نے مارکسیت کا مطالعہ شروع کیا۔ اس سکول سے وابستہ مفکروں، جیسے ہورخی مر، مارکوزے، اڈورنو، کے سامنے یہ سوال تھا کہ روس کی طرح کا انقلاب وسطی یورپ میں کیوں رونما نہیں ہوا؟ آخر نظریے اور عمل میں کیا رشتہ ہے؟ جہاں یہ نظریہ پیدا ہوا، وہاں اس پر عمل کیوں نہیں ہوا؟ نیز انقلاب کے لیے جن حالات (صنعتی عہد) کی پیش گوئی مارکس نے کی تھی، ان حالات میں یہ نظریہ برگ و بار نہیں لایا، مگر جہاں (روس) مختلف حالات (جاگیر داری عہد) تھے، وہاں انقلاب کیوں رونما ہوا؟ اس کے نتیجے میں مارکسی تنقید کی ایک خاص صورت سامنے آئی جسے بعد میں 'تنقیدی تھیوری' کا نام بھی ملا۔ مارکسی تنقید کی اس شاخ نے مارکسیت کا تنقیدی مطالعہ کیا، اس کی علمیاتی معذرویوں کو نشان زد کیا، اور اسے معاصر یورپی صورت حالات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ نیز مارکسیت کے تنقیدی مطالعے ہی سے نو مارکسی جمالیات تشکیل دی، جس کی اہم خصوصیت ادب میں آئیڈیالوجی کے اظہار کا بالواسطہ مطالعہ تھا۔ دوسری طرف لیننی مارکسیت کا مرکز سوویت یونین تھا۔ لیننی مارکسیت کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ استعماریت کو سرمایہ داریت کی آخری منزل قرار دیتی تھی، اس لیے انقلاب کے لیے ان ملکوں کی حمایت کرتی تھی جو استعماریت کا شکار اور پس ماندہ تھے۔ (ترقی پسند تحریک کا کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا سے تعلق تھا اور اس پارٹی کو سوویت یونین کی حمایت حاصل تھی)۔ نیز اس کے تحت جو مارکسی جمالیات تشکیل پائی، اس کی اہم خصوصیت ادب میں آئیڈیالوجی کے اظہار کا راست مطالعہ تھا۔ دونوں میں بنیادی فرق یہ تھا کہ ''تنقیدی تھیوری حلقہ بگوشی کی تمام صورتوں کے خلاف جدوجہد کرتی ہے، خواہ وہ مابعد الطبیعیاتی ہوں یا نظریاتی۔ اس لیے وہ اپنی جدوجہد کو حقیقی میدان تک محدود نہیں کرتی، بلکہ شعور کی تبدیلی تک اسے لے جاتی ہے''[۸]۔ دوسری طرف لیننی مارکسیت اپنی جدوجہد کے حقیقی میدان کو منتخب کرتی ہے۔ اس فرق کی وجہ سے دونوں کی جمالیات میں فرق پیدا ہوا۔ تنقیدی تھیوری نے ادب میں واقعیت کے اظہار کی مستور و نیم مستور صورتوں پر توجہ دی، جب کہ لیننی مارکسیت نے واقعیت

حقیقت کے راست اظہار پر۔ تنقیدی تھیوری حقیقت کو شے نہیں، نمائندگی کے ایک نظام کے طور پر سمجھتی تھی، جب کہ لینن مارکسیت حقیقت کو شے سمجھتی تھی، اور ادب میں اس کی غیر مبہم پیشکش پر زور دیتی تھی۔ ممتاز حسین کی رائے دیکھیے، جو لینن مارکسیت کی جمالیات کی توضیح ہے:

...تسلیم کرنا ہوگا کہ جب تک کوئی ذہنی تخلیق کسی شے کی حقیقت کو پیش نہ کرے، وہ جمالیاتی حظ کو بیدار نہیں کر سکتی، کیوں کہ جمالیاتی حس (Sense) انسان کی اس جدوجہد سے پیدا ہوتی ہے جسے وہ حقیقت کو سمجھنے، اس پر قابو پانے اور تبدیل کرنے میں کرتا رہا ہے، اور یہ جدوجہد کسی مابعد الطبیعیاتی حقیقت کی جستجو کی نہیں رہی۔[9]

اس رائے میں ترقی پسند جمالیات کے بنیادی اجزا سمٹ آئے ہیں۔ مثلاً ادب شے کی حقیقت کو پیش کرے، واہموں، توہمات، تخیلات سے گریز کرے، مابعد الطبیعیاتی تصورات کی پناہ گاہ سے دور رہے۔ علاوہ ازیں جمالیاتی مسرت انسان کی جدوجہد سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جدوجہد کے ذریعے انسان طاقت حاصل کرتا اور دنیا کو تبدیل کرتا ہے۔ یوں ادب کی جمالیات انسان کی حقیقی (سیاسی و معاشی) زندگی کی سعی پیہم کا راست حصہ ہے، اس کی کوئی الگ، خود مختار حیثیت نہیں۔ ترقی پسند تحریک اور تنقید کا رشتہ فرینکفرٹ سکول سے نہیں لینن مارکسیت سے قائم ہوا۔ اس کی تاریخی وجوہ تھیں، جن میں سب سے اہم عالمی سطح پر فاشیت کے خلاف اشتراکیت پسندوں کا اتحاد تھا۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ ترقی پسند تحریک اور تنقید سوویت یونین کو جس طور ایک قابل تقلید مثال بنا کر پیش کرتی تھی، وہ لینن کی اشتراکی پالیسی کا واضح اثر تھا۔ تنقید اور شاعری میں اس اثر کی کیا نوعیت تھی، علی سردار جعفری کی امن کا ستارا سے یہ اقتباس دیکھیے:

اس انسان سے سرمایہ داری دنیا خائف ہے، خون اور آنسوؤں کے بیوپاری بنکوں، رائفلوں اور بمباروں کے تاجر بوکھلائے ہوئے ہیں، اور اس انسان کو مٹانے کے لیے جنگی تیاریاں کر رہے ہیں، کیوں کہ یہ انسان اس حیوان کی موت کا اعلان ہے جسے سامراجی اور فاشیت کہتے ہیں، لیکن یہ انسان جو سب سے پہلے سوویت یونین میں جوان ہوا ہے، جو مشرقی یورپ اور چین میں بھی پیدا ہو چکا ہے اور دنیا کے ہر ملک میں پیدا ہونے کے لیے بے تاب ہے، دنیا کے امن کی سب سے بڑی ضمانت ہے۔ اسٹالن اسی انسان

کا معمار ہے۔ وہ دیوتا، پیغمبر اور اوتار نہیں، بلکہ اس انسان کی سب سے مکمل تصویر ہے، اس لیے ہمارے دل اسٹالن کی محبت اور عقیدت سے سرشار ہیں۔[۱۰]

چناں چہ ترقی پسند تنقید نے انھی نقادوں کے خیالات سے اپنا چراغ جلایا جو بالشویک انقلاب کے بعد سوویت یونین میں اشتراکی جمالیات کی تشکیل کر رہے تھے، یا جنھیں سوویت یونین نے سند اعتبار بخشی تھی: مثلاً پلیخانوف، گورکی، کرسٹوفر کاڈویل، جارج لوکاچ۔ ان کی تنقید حقیقتاً اساس (Base) اور بالائی ساخت (Superstructure) کی توضیح تھی (فرینکفرٹ سکول کو اس سے کچھ زیادہ دل چسپی نہیں تھی)۔ مارکس اور اینگلز نے جرمن آئیڈیالوجی (۱۸۴۵_۱۸۶۶) میں لکھا تھا کہ ''شعور زندگی کا تعین نہیں کرتا، زندگی شعور کا تعین کرتی ہے''۔ شعور، اور اس کے تمام مظاہر کا تعلق بالائی ساخت سے ہے، ان میں آئین، سیاست، مذہب، کلچر سمیت تمام فنون شامل سمجھے گئے ہیں۔ گویا ان میں سے کوئی شعبہ خود مختار نہیں، یہ سب وہی رنگ ڈھنگ اختیار کرتے ہیں، جس کا امکان معاشی رشتوں میں ہوتا ہے۔ یہ ایک جبری نظریہ تھا جو نئے غیر طبقاتی سماج کی تشکیل کا امکان رد کرتا تھا، لہٰذا تاریخی مادیت کا تصور سامنے لایا گیا، جس میں فطرت و سماج پر انسانی شعور کی بالادستی پر زور تھا۔ مختصراً اس تصور کے مطابق شعور، زندگی کا تعین کر سکتا ہے۔ اس تصور کے بغیر ادب کی مدد سے نئے سماج کی تعمیر کا سوال ہی خارج از بحث ہو جاتا ہے۔

یہیں ایک بنیادی سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ اردو میں لینن مارکسیت کے اثر سے لکھی جانے والی تنقید نے مارکسی تنقید کے بجائے ترقی پسند تنقید کا نام کیوں اختیار کیا؟ اس امر کا احساس خود ترقی پسندوں کو بھی رہا ہے۔ مثلاً قمر رئیس نے لکھا ہے کہ ''ترقی پسند تنقید اردو کی اپنی ایجاد ہے اور اسے بین الاقوامی اصطلاح کی سند حاصل نہیں۔ اس کے اسباب بھی ہیں موجود ہیں کہ مارکسی تنقید اور ترقی پسند تنقید میں فرق کیا جائے''[۱۱]۔ قمر رئیس نے ترقی پسند تنقید میں ان سب نقادوں کی تنقیدات کو شامل کیا ہے، جو تحریک سے وابستہ نہیں تھے، مگر جنھوں نے ''ادب کے سماجی منصب اور غایتی کردار کو اپنے اصول تنقید میں اہمیت دی ہے''۔ اصل یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک میں شامل اردو نقادوں نے انھی خیالات کو پیش کیا، جنھیں تحریک نے وقتاً فوقتاً اپنے منشورات میں پیش نظر

رکھا۔ انھوں نے مارکسیت کو تحریکی مقاصد کی روشنی میں سمجھا۔ اردو میں شاید ہی کوئی ایسا نقاد ہو جس نے مارکسیت کا خالص نظری مطالعہ کر کے تنقیدی تصورات تشکیل دیے ہوں، جیسا کہ فرینکفرٹ سکول کے نقادوں، یا ۱۹۶۰ کے بعد فرانسیسی پیئر ماشرے، امریکی فریڈرک جیمیسن، برطانوی ٹیری ایگلٹن نے مارکسیت کی نظری اساس کی نئی جمالیاتی تعبیرات کیں (محمد حسن نے عصری ادب کے اداریوں میں نو مارکسی نقادوں کے نام ضرور لیے ہیں، مگر ان کے خیالات کو ترقی پسند فکر میں کھپایا نہیں)۔ ہمارے ترقی پسند نقادوں نے ان عالمی مارکسی نقادوں کو گھاس نہیں ڈالی۔ لہٰذا اردو میں ترقی پسند تنقید کی مقامی اصطلاح ہی مناسب تھی۔

یہ معروضات علی سردار جعفری کی تنقید سے براہ راست متعلق ہیں۔ ان کی تنقید، ترقی پسند تحریک کے اساسی مقصد سے جڑی ہے۔ انھوں نے تقریباً پچاس برس تک تنقید لکھی۔ ان کی تمام تنقیدی تحریریں ترقی پسندانہ ہیں، تاہم ان کے یہاں ترقی پسندی کا تصور اوّل تا آخر یکساں اور جامد نہیں رہا۔ ان کی تنقید کو ہم تین حصوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ ایک حصہ تحریکی مقاصد کی وضاحت اور دفاع میں ہے۔ دوسرا حصہ اس اشتراکی نظریے سے اردو ادب کے مطالعے پر مشتمل ہے، جس کی اصل لیقنی مارکسیت ہے۔ تیسرا حصہ کلاسیکی شاعری کے ان مطالعات پر مشتمل ہے، جن میں کلاسیکی اشتراکی نظریے کے سلسلے میں اجتہادی رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ پہلے حصے کی حیثیت تاریخی ہے؛ دوسرا حصہ کئی متنازع تعبیروں اور انتہا پسندانہ محاکموں پر مبنی ہے، جب کہ تیسرے حصے میں بعض ایسے مطالعات کیے گئے ہیں جنھیں ہم اردو تنقید میں اہم قرار دے سکتے ہیں۔

سردار جعفری کی تنقید کا پہلا دور بڑی حد تک جارج لوکاچ (۱۸۸۵۔۱۹۷۱) کی مثالیت (Typicality) کے تصور کی تفسیر ہے۔ ہنگری کے لوکاچ پہلے ایک جدید نقاد، اور بعد ازاں سوویت یونین کی سرکاری مارکسی جمالیات کے نقش گر تھے۔ ان کی کتاب *Theory of Novel* (جو ۱۹۲۰ میں شایع ہوئی تھی) میں ناول کو ایک بورژوا رزمیہ قرار دیا گیا تھا۔ ”کلاسیکی رزمیے میں انسان کائنات سے ہم آہنگ تھا، جب کہ ناول کا آغاز اس وقت ہوا، جب آدمی اور اس کی دنیا کی ہم آہنگی ٹوٹ گئی، اس لیے ناول کا ہیرو کلیت کی تلاش میں تھا، اور اس دنیا سے اجنبی تھا جو یا تو بہت بڑی ہے یا بے حد تنگ ہے، اور اس کی آرزوؤں کی صورت گری سے قاصر

ہے۔ناول اس دنیا کا رزمیہ ہے جسے خدا نے ترک کر دیا ہے"[۱۲]۔بعد میں جب لوکاچ نے
مارکسیت کو اختیار کیا تو ناول کے لیے Typicality کا نظریہ وضع کیا،جس کے مطابق کردار ان
تاریخی قوتوں کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ترقی پسند ہوتی ہیں۔یہی بات علی سردار جعفری کہتے ہیں

> حقیقت نگاری کے لیے ضروری ہے کہ اپنے عہد کی نمائندہ حقیقت کو نمائندہ
> کرداروں کی شکل میں پیش کرے[۱۳]۔

سردار جعفری عہد کی نمائندہ حقیقت (جو در اصل عوام کو انقلاب کے لیے مائل کرتی
ہے)اور اس کے نمائندہ کردار میں آئنے اور عکس کا تعلق سمجھتے ہیں۔لہٰذا ادب ان کے لیے ایک
ایسا ذریعہ ہے جو سماج کے ترقی پسند عناصر کو راست انداز میں پیش کرتا ہے۔وہ اس بات پر غور
نہیں کرتے کہ جسے وہ نمائندہ حقیقت قرار دے رہے ہیں،وہ خود ایک تصور ہے؛نمائندہ حقیقت
سماج میں 'شے' کے طور پر موجود نہیں ہوتی،اسے دیگر حقیقتوں سے چھانٹنا پڑتا ہے،اور ان سے
الگ تصور کرنا پڑتا ہے۔سردار جعفری ہی نہیں ابتدائی پچیس تیس سالوں کی ساری ترقی پسند تنقید
تصور،خیال،لاشعور،باطن،داخل جیسے الفاظ کا ذکر آتے ہی سخت برافروختہ ہوتی ہے۔حالاں کہ
کلاسیکی مارکسی نقادوں میں کرسٹوفر کاڈویل (۱۹۰۷۔۱۹۳۷) تخلیق ادب کی اس رمز کو منکشف
کرنے میں کامیاب ہوگئے تھے کہ تجربی حقیقت اور ادبی متن کے بیچ خیال کا ایک دورانیہ ہوتا
ہے۔دل چسپ بات یہ ہے کہ علی سردار جعفری نے ترقی پسند ادب میں اس جواں مرگ برطانوی
مارکسی نقاد کی مشہور کتاب *Illusion and Reality* سے ایک اقتباس نقل کیا ہے،جس میں
حقیقت اور تخلیق کے درمیان خیال کی دنیا کا ذکر ہے۔سردار جعفری نے کاڈویل کی اس رائے کو
پیش کیا ہے کہ گیت،شاعری کی اصل ہے،جو اپنے ترنم کی وجہ سے ایک ایسی چیز ہے کہ جو مل کر
گائی جائے تو اجتماعی جذبے کے اظہار کا ذریعہ بن سکے۔"سوال یہ ہے کہ قبیلے کو اس اجتماعی
جذبے کی کیا ضرورت ہے؟اگر شیر یا دشمن حملہ کرتا ہے،زلزلہ آتا ہے یا کوئی اور مصیبت نازل
ہوتی ہے تو پورا قبیلہ اس وقت کے حالات کے مطابق اس خطرے کے تدارک کے لیے
فوراً اجتماعی اقدام کرتا ہے۔اس وقت سب ڈرے ہوئے ہیں،اس لیے کسی ایسے آلۂ کار کی
ضرورت نہیں جو اس موقع پر اجتماعی جذبہ پیدا کرے.....لیکن ایسے آلۂ کار کی ضرورت اس وقت
محسوس ہوتی ہے جب اس قسم کا کوئی خطرہ نہ ہو،لیکن اس کا امکان ضرور ہے۔اس بنیاد پر شاعری

قبیلے کی معاشی زندگی سے پیدا ہوتی ہے''[۱۴۱]۔ گویا شاعری حقیقی خطرے کے وقت نہیں، خطرے کے خیال اور امکان سے پیدا ہوتی ہے۔ کاڈویل کی اہمیت کو قبول کیا جانا چاہیے کہ انھوں نے نمائندہ حقیقت اور ادب کے بیچ 'خیال وتصور کی دنیا' کی موجودگی باور کرائی۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اس دنیا کے امکانات کو واضح نہ کر سکے، اور اس کے چوگرد خطرے کی فصیل کھڑی کر دی۔ قدیم قبائل ہوں، یا کلاسیکی وجدید عہد کے سماج ان کے 'خیال کی دنیا' فقط ایک خارجی محرک (معاشی) کی اسیر نہیں رہی؛ اساطیر، رزمیے، داستانیں اور ناول انسان کی تہ دار، پیچیدہ داخلی دنیا کی کہانی سناتے ہیں۔ اس اعتبار سے کاڈویل بھی اس سادہ مارکسی تصور کو شعری جمالیات کی بنیاد بناتے ہیں کہ 'انسان کی معاشی زندگی ہی اس کے شعور کی تشکیل کرتی ہے'۔ بایں ہمہ یہ بات بھی سردار جعفری کو ناگوار لگتی ہے۔ ان کا عقیدہ یہ ہے کہ '' شاعری براہ راست انسان کی معاشی ضرورت اور عمل سے پیدا ہوتی ہے''۔ اسی لیے وہ متنبہ کرنا ضروری خیال کرتے ہیں کہ کاڈویل عینی نظریات کے زیر اثر ہیں، اور ان کے سلسلے میں محتاط رہنے کی ضرورت ہے۔ قصہ یہ ہے کہ سردار جعفری اس عمومی ترقی پسند نظریہ، فن کی ترجمانی کرتے ہیں، جسے 'اشتراکی نظریہ نقل' کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق سماجی معاشی حقیقت اور ادب کے بیچ کوئی ثالثی دنیا نہیں۔ تخلیق کار کا تخیل، لاشعور اور زبان ثالثی دنیا ہے، جس کی گنجائش اس نظریے میں نہیں۔

سردار جعفری نے اقبال، منٹو، میرا جی اور حسن عسکری پر جتنے اعتراضات کیے ہیں، وہ ان کے اسی طرز فکر کے شاخسانے ہیں۔ اقبال کی خودی اس لیے قابل قبول نہیں کہ اس کی بنیاد ''عینیت کے فلسفے اور ہیگل کی جدلیت پر ہے، جس کو اقبال نے اسلامی فلسفے اور روایات سے تقویت پہنچائی''۔ منٹو اس لیے غلاظت نگار ہیں کہ وہ '' سامراج کے دیے ہوئے انتہائی خبیث نظریے [تحلیل نفسی]'' کے اسیر ہیں جو'' انسان سے اس کا شعور چھین کر لاشعور اور جنس کی بھول بھلیاں میں پھنسا کر جانور بنا دیتا ہے''۔ میرا جی کی 'رومانیت' اس لیے ''مجہول اور گندی تھی کہ وہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے''۔ فرائیڈ اور ٹی ایس ایلیٹ بھی سردار جعفری اور دیگر ترقی پسند نقادوں کے اس لیے معتوب ہیں کہ وہ انسان کی الجھی، شکستہ، ویران داخلی دنیا کی خبر دیتے ہیں۔ سردار جعفری (اور دوسرے ترقی پسندوں) کا خیال ہے کہ انسان کی اصل دنیا خارجی ہے جو انسانی شعور کی تشکیل کرتی ہے اور انسان اپنے شعور میں ترقی

پیدا کر کے خارجی دنیا کی نئے سرے سے تشکیل کر سکتا ہے۔ ان کے معاصرین جن
پسندانہ جہت پیدا کر رہے تھے، وہ غیر حقیقی اور واہمے سے زیادہ کچھ نہیں۔ واہمے کہاں سے
داخلی دنیا کی تصویر پیش کر رہے تھے، وہ غیر حقیقی اور واہمے سے زیادہ کچھ نہیں۔ واہمے کہاں سے
پیدا ہوتے ہیں؟ یہ ایک ایسا سوال تھا، جو نیم واضح شکل میں ابتدائی ترقی پسند تنقید میں موجود
تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سوال کا جواب ہی ترقی پسند تنقید کا خاص رخ متعین کرتا تھا؛ اور دوسری
طرف کئی اہم باتوں کو اوجھل کرتا تھا۔ وہ جس کبیری بیانیے کے ماتحت تھے، وہ انھیں یہ رائے قائم
کرنے پر مجبور کرتا تھا کہ تحلیل نفسی اور انسان کی جنسی نفسیاتی الجھنیں سامراج کے 'خبیث ذہن' کی
پیداوار ہیں۔ گویا 'واہموں' کا سرچشمہ باہر ہے، انسان کے اندر نہیں۔ یہ عین وہی دلیل تھی کہ
نمائندہ حقیقت کا سرچشمہ بھی باہر ہے؛ عوام کی زندگی میں، پرولتاری اور بورژوا کی حقیقی معاشی کش
کمش میں۔ اصل یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید طاقت کی جس حرکیات کی اسیر تھی، وہ صرف اسی کو اپنا
ہدف بنا سکتی، زیر کر سکتی، اس کے خلاف مزاحمت کر سکتی تھی جو واضح، سامنے اور مادی صورت میں
ہو۔ اگر ہم ابتدائی ترقی پسند تنقید کے اسلوب کا جائزہ لیں تو اس میں بھی 'طاقت کی خطابت' کا
غلبہ نظر آئے گا: غلاظت نگار، خبیث نظریے، گندی رومانیت جیسے القابات حریفوں کو زبان کی
طاقت سے زیر کرنے کے سوا کیا کردار ادا کرتے ہیں؟

۱۹۶۰ کی دہائی میں سردار جعفری، کٹر اشتراکی نظریۂ نقل سے گریز اختیار کرتے ہیں۔ ۱۹۶۶
میں شائع ہونے والے اپنے شعری مجموعے پیرہن شرر کے دیباچے میں سردار جعفری نے یہ
واضح کرنا ضروری سمجھا کہ یہ نظمیں سیاسی دستاویز نہیں، بلکہ دل کی پکار اور روح کی آواز ہیں۔ یہ
پہلی مرتبہ تھا کہ انھوں نے 'تصور، خیال اور اندر کی اس دنیا' کی اہمیت کو قبول کیا، جسے وہ اب تک
واہمہ اور غیر حقیقی سمجھتے آئے تھے۔ یہ کٹر مارکسیت سے 'جرأت مندانہ، بلکہ بدعتی (heretical)
انحراف تھا'[۱۵]۔ اس کا مفصل اظہار ان کے کبیر، میر، غالب اور اقبال پر مقالات میں ہوا۔ ترقی پسند
نقادوں نے بھی یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ان کی تنقید کی اہمیت انھی مقالات کے دم سے ہے، تاہم
وہ انھیں بھی ترقی پسند معیار کے تحت لکھے گئے مقالات سمجھتے ہیں[۱۶]۔ خود سردار جعفری نے بھی
پیغمبران سخن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''میں جس نظریۂ جمال اور نظریۂ تاریخ پر یقین رکھتا
ہوں اور جو میرے اندر گزشتہ تیس برس سے رچ بس چکا ہے، میں نے اسی نظریے سے ان بزرگ
شعرا کے کلام پر نظر ڈالی ہے۔''[۱۷] مگر حقیقت کچھ اور ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے اس نظریۂ

جمال سے گریز کیا ہے، جس کے تحت انھوں نے ترقی پسند ادب (۱۹۵۱) لکھی۔ اس تبدیلی کا انھیں احساس تھا۔ تاہم وہ اس کا کھل کر اظہار نہیں کرتے۔ نظام خطبات، ترقی پسند تحریک کی نصف صدی میں اشارۃً کہتے ہیں۔

> ترقی پسند تحریک اور انجمن نے اپنی انتہا پسندی کے دور میں جو غلطی کی وہ یہی تھی۔ وہاں (مثلاً ۱۹۴۹ کی بھیمڑی کانفرنس میں) جو تجویزیں منظور ہوئیں اور جو بیان شائع کیا گیا، اس میں مخصوص الفاظ کے بغیر یہ مفہوم تھا کہ ترقی پسند ادیب کے لیے مارکسسٹ ہونا ضروری ہے۔ اس نے اس قوس قزح کے رنگوں کو بکھیر دیا، جس کے ایک سرے پر کمیونسٹ سجاد ظہیر تھے اور دوسرے سرے پر گاندھی وادی منشی پریم چند اور درمیان میں بہت سے اور رنگ۔[۱۸]

گویا سردار جعفری نے اس حقیقت کو قبول کر لیا کہ حقیقت محض سفید اور سیاہ رنگوں میں تقسیم نہیں، بلکہ قوس قزح کی طرح ہے۔ کٹر اشتراکی نظریہ، جمال کی روشنی میں دیکھیں تو یہ واقعی ایک بدعت تھی۔ یہ نظریہ، ادب کو دو قطعی واضح حصوں میں تقسیم کرتا تھا: اشتراکی اور غیر اشتراکی۔ اگر آپ اشتراکی نہیں تو اشتراکیت کے دشمن ہیں، اور اگر آپ کا ادب ترقی پسند روح کو پیش نہیں کرتا تو رجعت پرست اور انحطاط پسند ہے۔ لہٰذا مختلف ہونا، مخالف ہونے کے مساوی تھا۔ مگر اب یہ سمجھا جانے لگا کہ ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے، اس کا مرکز نہ تو محض سیاہ ہے، نہ فقط سفید۔ سفید اور سیاہ دو انتہائیں ہیں، جن سے اٹوٹ وابستگی مخاصمت کو جنم دیتی ہے۔ ادبی سچائی دو رنگوں سے نہیں، کئی مختلف، متنوع، قوس قزح جیسے رنگوں سے عبارت ہے۔

اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ کل تک جن مختلف رنگوں کو ملامت کا نشانہ بنایا جاتا تھا، اب ان کے لیے توصیفی کلمات لکھے جانے لگے۔ علی سردار جعفری ہی کے بہ قول "شاعری کی یہ حرکت اور جنبش ارسٹو کریسی کی دنیا سے جمہوری دنیا کی طرف ہے ... اس کام میں ترقی پسند ادیبوں کے ساتھ حلقہ ارباب ذوق کے شاعر بھی شریک ہیں، اور آج کی جدیدیت کے علم بردار بھی جو ہماری طرح گرے پڑے لفظوں کے استعمال سے نہیں جھجکتے۔ ان کا آہنگ بھی ہمارے غیر کلاسیکی آہنگ سے قریب ہے"[۱۹]۔ ترقی پسند تحریک کی تاریخ کو دیکھیں تو یہ ایک اہم تبدیلی تھی۔ پہلی مرتبہ ترقی پسندی اور جدیدیت میں نقطۂ اشتراک کی نشان دہی کی گئی تھی۔ گویا سفید اور سیاہ

کے بیچ ایک سرمئی خطہ دریافت کیا گیا، جس میں دونوں تحریکیں ہم رکاب محسوس ہوتی تھیں۔ جدید
ترقی پسند جمالیات میں یہ ایک نئے امریکا کی دریافت تھی، جس سے ان مفروضات پر زد پڑتی تھی
جنھیں ترقی پسندی نے اب تک سینے سے لگا رکھا تھا۔ ان میں غالباً سب سے اہم مفروضہ ہیئت
وموضوع کی ثنویت کا تھا۔ ترقی پسند جمالیات کی بنیاد کا پتھر 'موضوع' تھا، اسے ہیئت کا حصہ، ہیئت
پر منحصر یا ہیئت سے نامیاتی طور پر منسلک سمجھنے کا مطلب، اپنی بنیاد سے دست برداری کے مساوی
تھا۔ اسی امر کے پیش نظر علی سردار جعفری یہ واضح کرنا ضروری خیال کرتے ہیں کہ جدیدیت
اور ترقی پسندی کا موضوعاتی فرق اب بھی موجود ہے۔ ''ان [جدیدیوں] کا موضوع تہذیب وتمدن
کا زوال ہے، اور ہمارا موضوع انسانیت کی نشاۃ ثانیہ ہے''۔ گویا فنی سطح پر دونوں میں اشتراک، مگر
موضوعاتی سطح پر فرق ہے۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ ابتدائی عہد کی انتہا پسندی سے بچنے اور اعتدال
کا رویہ تو اختیار کرنا چاہتے ہیں، مگر خود ترقی پسند شعریات کی نظری بنیادوں میں تبدیلی لانے یا
اس تبدیلی کا اعتراف کرنے میں تامل کرتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ علی سردار جعفری کے یہاں
اس امر کی توجیہ نہیں ملتی کہ کس بنا پر حلقہ ارباب ذوق، جدیدیت اور ترقی پسندی میں یکساں
جمہوری رویے کو فروغ ہوا۔ ان کی وضاحت کی رو سے یہ رویہ فنی و ہیئتی ہے، موضوعاتی نہیں، مگر
ہم دیکھتے ہیں کہ جدیدیوں اور ترقی پسندوں کا جمہوری رویہ بہ یک وقت فنی و موضوعاتی تھا۔
'گرے پڑے لفظوں' ہی سے ظاہر ہے کہ یہ کلاسیکی اشرافیہ کے بجائے پرولتاری طبقے سے تعلق
رکھتے ہیں، لہٰذا انھیں استعمال کرنے کا مطلب محض ایک نئی 'پرولتاری، غیر کلاسیکی جمالیات' وضع
کرنا نہیں، حاشیائی طبقے کی ترجمانی بھی ہے۔ اگر جدیدیت بھی ارسٹوکریسی کے بجائے جمہوری
رویے کی حامل، اور گرے پڑے لفظوں سے ایک نیا آہنگ تخلیق کرتی ہے، تو اس پر تہذیب وتمدن
کے زوال کی ترجمانی کے الزام کی کیا حقیقت رہ جاتی ہے!

گزشتہ سطور میں ترقی پسند جمالیات میں 'بدعت' کا ذکر ہوا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ کس
درجے کی 'بدعت' تھی؟ کیا اسے ہم ترقی پسند شعریات میں علمیاتی سطح کا اجتہاد قرار دے سکتے
ہیں، یا محض انتہا پسندانہ رویوں کی تلافی؟ قمر رئیس تو اسے تلافی کہتے ہیں[۲۲]۔ تاہم ہماری نظر میں
سردار جعفری سے کلاسیکی ترقی پسند شعریات میں بعض علمیاتی سطح کی تبدیلیاں سرزد ہوئیں۔ یہ
تبدیلیاں اجتہادی نوعیت کی تھیں۔ کلاسیکی ترقی پسند تنقید میں کچھ ملائیت پیدا ہو گئی تھی، وہ ایک ایسی

شریعت کا درجہ اختیار کر گئی تھی، جو اپنے ماننے والوں سے متابعت اور اندھی تقلید کا مطالبہ کرتی تھی۔ جب کسی نظریے میں شریعت کا سا تقدس اور جبر پیدا ہو جائے تو اس میں اجتہاد کی ضرورت بڑھ جاتی ہے مگر ساتھ ہی اجتہاد سے خوف بھی آنے لگتا ہے۔ اس صورت میں وہ لوگ 'خاموش اجتہاد' کرتے ہیں جن کی ذہانت جبر کو نہیں سہار پاتی۔ علی سردار جعفری نے بھی خاموشی سے کلاسیکی ترقی پسند جمالیات کی کٹھ ملائیت سے اجتہادی نوعیت کا انحراف کیا ہے۔ اسی لیے وہ نظری سطح پر ان تبدیلیوں کا نہ تو جواز پیش کرتے ہیں، اور نہ ان کی مدد سے نئی ترقی پسند شعریات کا ایک نظری ماڈل ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ کبیر، میر، غالب اور اقبال پر عملی تنقید لکھتے ہوئے انھوں نے یہ باور کرایا ہے کہ 'ابتدائی ترقی پسند شعریات مرکزیت میں یقین رکھتی تھی، مگر نو ترقی پسند شعریات نے تکثیریت کے لیے گنجائش پیدا کی'۔ راسخ العقیدہ ترقی پسندی کی رو سے یہ 'بدعت' تھی، اور حقیقتاً اجتہاد تھا۔ مثلاً یہ اقتباسات دیکھیے:

> غالب کا مزاج ایرانی تھا، مذہبی عقائد عربی، تہذیب و تربیت ہندوستانی اور زبان اردو جس کو غالب نے بارہا ہندی اور ریختے کے نام سے یاد کیا ہے[۲۱]۔

> غالب یا شیکسپیئر کا ایک مصرع ہزار موقع پر ہزار معنی پیدا کر سکتا ہے۔ اس کے دامن میں اتنی وسعت ہوتی ہے کہ وہ آنے والی زندگی کے ہنگاموں کو سمیٹ سکے۔ اس کو تنقید کی زبان میں تعمیم، ہمہ گیری اور تہ داری کے نام دیے جاتے ہیں[۲۲]۔

> ہندوستان اور پاکستان میں اقبال نے تین قسم کے ذہنوں کی تربیت کی ہے۔ ایک انقلابی ذہن ہے جس کی مثال فیض، مخدوم اور دوسرے ترقی پسند شعرا کے یہاں ملتی ہے اور ان میں میں بھی شامل ہوں۔ دوسرا اس بیدار مغز نیشنلسٹ کا ذہن ہے جس کا بہترین نمونہ ڈاکٹر ذاکر حسین، خواجہ غلام السیدین، شیخ محمد عبداللہ اور ڈاکٹر عابد حسین کی شخصیتیں ہیں۔ ان کے یہاں گاندھی، نہرو اور اقبال کی آمیزش ہے اور تیسرا مسلم فرقہ پرست ذہن ہے جس نے اقبال کی شاعری کا غلط استعمال کر کے اپنے لیے جواز تلاش کیا ہے[۲۳]۔ ان کیفیتوں کا سرچشمہ ایک ہی ہے۔

> بڑی شاعری کی یہ عجیب و غریب خصوصیت ہے کہ وہ اکثر و بیشتر اپنے خالق سے بے نیاز ہو جاتی ہے۔ پھر اس کے وجود سے شاعر کا وجود پہچانا جاتا ہے، کیوں کہ اس کی زندگی کے حالات گزرے ہوئے زمانے کے[22] دھندلکے میں کھو جاتے ہیں اور واقعات افسانے کا لباس پہن لیتے ہیں ۔

یہ اقتباسات سردار جعفری کی مختلف کتابوں سے لیے گئے ہیں، مگر ان سب سے ایک ہی بات ظاہر ہے۔ یہ کہ نہ تو شاعری کی تخلیق کا سرچشمہ واحد ہے، نہ اس کا معنی واحد ہے، اور نہ شاعری کے معانی کی تفہیم کا طریقہ واحد ہے۔ راسخ العقیدہ ترقی پسند تنقید کے مطابق غالب کی بس ایک شناخت تھی کہ وہ جاگیرداری معاشرت کی پیداوار تھا، مگر اب اس کی شخصیت اور شاعری کے کثیر پہلو ہیں۔ اس کی شخصیت میں ایرانی، عربی اور ہندوستانی عناصر ہیں، اور ان میں تضاد نہیں۔ یہ قوس قزح کے رنگوں کی طرح ہیں، ایک دوسرے میں گندھے ہوئے اور ایک نئی 'لامرکز جمالیات' کو تشکیل دیتے ہوئے۔ پہلے غالب کی جمالیات کے مرکز میں جاگیرداریت براجمان تھی، جو ایک معاشی و سیاسی نظام تھا، مگر اب غالب کی جمالیات کئی ثقافتی روایتوں سے عبارت ہے۔ شخصیت کی طرح ان کی شاعری بھی ہزار شیوہ ہے۔ ان کی شاعری صرف اپنے زمانے تک محدود نہیں، بلکہ آنے والے زمانوں کو بھی محیط ہے۔ گویا ان کے شعر کا مدلول (signified) کسی ایک خارجی حوالے (referent) کے کھونٹے سے نہیں بندھا؛ وہ سیل ہی کی کیفیت (state of flux) میں ہے۔ اقبال کی شاعری میں بھی انھیں ایک سے زیادہ معانی نظر آتے ہیں۔ ان کے مطابق اقبال کی شاعری سے ترقی پسندوں، قوم پرستوں اور مسلم فرقہ پرستوں نے بہ یک وقت اثرات قبول کیے۔ گویا اقبال کا شعری متن تین مختلف رنگوں کا حامل تھا۔ اس سے پہلے اقبال ایک عینیت پرست اور (اختر حسین رائے پوری کے مطابق) فاشسٹ تھا۔ پہلے اقبال کی فقط ایک شناخت تھی، مگر اب وہ کثیر شناختوں کا حامل سمجھا جانے لگا۔ کبیر کو اردو شاعری کی تاریخ میں جگہ نہیں ملی، مگر سردار جعفری انھیں اس سیکولر ادبی روایت کا بھگت شاعر قرار دیتے ہیں، جسے میر اور غالب نے آگے بڑھایا۔ کبیر کی شاعری کا پیرہن مذہبی ہے، مگر وہ کسی ایک مذہب کی بالادستی کا قائل نہیں، اور نہ اپنی شاعری کے مذہبی مزاج کو ہندوؤں اور مسلمانوں سے بہ یک وقت محبت کے پیغام کے ابلاغ میں حائل ہونے دیتا ہے۔ یہاں اہم بات فقط یہ نہیں سردار جعفری تکثیریت کی نشان دہی کرتے ہیں، اہم تر بات یہ ہے کہ وہ اس تکثیریت کو تضادات سے تعبیر نہیں کرتے۔

یہ ایک بے حد بنیادی نوعیت کی تبدیلی تھی۔ واحد معنی اور واحد مرکز جیسے طاقت پسند ہوتا ہے اور وہ صرف اپنا اظہار نہیں کرتا، اپنا نفاذ بھی چاہتا ہے۔ لہٰذا اگر ابتدائی ترقی پسند کی زبان تشدد انہ ہے تو اس کا باعث اپنے واحد معنی (اشتراکیت) کے نفاذ کی جدوجہد ہے، جو دیگر معانی (غیر اشتراکی) کو زیر کیے بغیر ممکن نہیں۔ جب کہ تکثیریت اپنی اصل میں ایک ثقافتی جمالیات ہے۔

سردار جعفری کی تنقید میں بھی جو تبدیلی آئی، اس کا باعث ترقی پسند شعریات کی نظری بنیادوں کو نئے سرے سے استوار کرنے کی کوشش نہیں، بلکہ ہندوستان کی تکثیریت پسند ثقافتی فضا کا شعور ہے (تاہم اس کا اثر شعریات پر پڑا)۔ (بعض ہندوستانی ترقی پسند (مثلاً محمد حسن) اس تبدیلی کو ۱۹۷۵ کی ایمرجنسی اور جعفری صاحب کی مصلحت پسندی پر محمول کرتے ہیں، کیوں کہ کلاسیکی ادب پر لکھنے سے حکومت وقت کو کوئی خطرہ نہیں تھا)۔ اس تبدیلی کو ہم ترقی پسند تنقید کے سیاسی کردار کو ترک کرنے اور ثقافتی کردار اختیار کرنے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ (پاکستان میں لکھی جانے والی ترقی پسند تنقید اب تک یہ ثقافتی کردار اختیار نہیں کر سکی)۔ اس تبدیلی کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ترقی پسند تنقید ایک تنگ گلی سے کھلی فضا میں پہنچ گئی ہے۔ سردار جعفری نے کبیر، میر، غالب اور اقبال کا مطالعہ نئی مارکسی جمالیات کو تشکیل دینے کی غرض سے نہیں، ان کی شاعری کے غیر معمولی ثقافتی معنویت کے پیش نظر کیا۔ وہ جب کبیر، میر اور غالب کو ایک ہی سلسلے کی کڑیاں قرار دیتے ہیں، اور تینوں کے یہاں سیکولر رویے کو دریافت کرتے ہیں، یا قرون وسطیٰ کے تصوف کو مذہبی سے زیادہ انسان دوستی کی تحریک سمجھتے ہیں، یا اقبال کی شاعری کو بہ یک وقت مسلم بیداری، ایشیائی بیداری اور عالمی بیداری کا شاعر ٹھہراتے ہیں تو دراصل ان کی ہمہ گیر ثقافتی معنویت ہی باور کراتے ہیں۔ علی سردار جعفری اس رمز کو پا گئے تھے کہ ثقافتی تکثیریت ہی اس انتہا پسندی سے محفوظ رکھ سکتی ہے جو مذہبی و لسانی شناختوں پر اصرار کی صورت ظاہر ہوتی ہے۔ ثقافتی تکثیریت، ان شناختوں کی نفی کرتی ہے، نہ انھیں مٹانے کا تصور دیتی ہے، بلکہ انھیں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو کارفرما رہنے، اپنی حدوں کی حفاظت اور دوسرے کے حدود کے احترام کا تصور دیتی ہے۔ اقبال شناسی میں خاص طور پر سردار جعفری ٹیگور اور سوامی وویکانند کی ہندو احیا پرستی اور اقبال کی مسلم احیا پرستی کو ایک دوسرے کا نقیض خیال نہیں کرتے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک مذہبی احیا پرستی سیاسی تحریک کی شکل اختیار نہیں کرتی، اس میں نہ تشدد پیدا ہوتا ہے، نہ دوسروں کو

مٹانے کا جذبہ۔
تنقید کے ثقافتی کردار ہی سے سردار جعفری کے یہاں نئی ترقی پسند جمالیات کا ایک خاکہ ابھرا۔ ابتدائی یا کلاسیکی ترقی پسند تنقید میں انسان کی 'داخلی، تخیلی، لاشعور کی دنیا' غائب تھی۔ یہ دنیا، 'شعوری، مادی دنیا' سے مختلف تھی، اور جب مختلف ہونے کا مطلب معتوب ہونا تھا۔ لہٰذا یہ دنیا اور اس کے علم بردار ادیب ترقی پسندوں کے معتوب تھے۔ لیکن جب مختلف، کثیر شعری معانی اور ثقافتی عناصر کو قبول کیا جانے لگا تو 'داخلی تخیلی اور لاشعور کی دنیا' کو بھی نئی ترقی پسند جمالیات میں جگہ ملنے لگی۔ سردار جعفری کو میر کی شاعری میں عشق اور غالب کے یہاں تصور و تخیل نہ صرف ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت نظر آتے ہیں، بلکہ وہ ان کی جی کھول کے تحسین بھی کرتے ہیں۔ حتیٰ کہ میر کے سلسلے میں 'فاشسٹ حسن عسکری' کی رائے ('میر کی شاعری کا عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے') کو بھی قبول کرتے ہیں۔ میر کے بارے میں سردار جعفری کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> میر ایک ہارے ہوئے عاشق ضرور ہیں، لیکن یہ زمانے کی نہیں خدا کی ہار معلوم ہوتی ہے، اس لیے بے بسی و بے چارگی کے ساتھ ساتھ اس میں ایک عجیب و غریب عظمت ہے اور انسان کے کھوئے ہوئے وقار کو حاصل کرنے کا بلند حوصلہ... ٹریجڈی کے ہیرو کی جسمانی شکست بدی کے مقابلے میں نیکی کی روحانی فتح ہوتی ہے۔ دنیا کا عظیم آرٹ شکست و فتح، غم و نشاط کی متضاد کیفیتوں کو اسی طرح ملا کر دو رنگوں سے ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔

ابتدائی ترقی پسند تنقید میں عشق بڑی حد تک ممنوع تھا۔ صرف اس لیے نہیں کہ اس کے مقابلے میں روزگار کے غم بڑے تھے، بلکہ اس لیے بھی کہ یہ اس داخلی دنیا سے متعلق تھا جسے واہمہ سمجھا گیا تھا، اور ترقی پسند منطق کی رو سے، واہمے کو کلاسیکی عہد میں جاگیرداریت اور جدید عہد میں 'خبیث سامراج' پیدا کرتا تھا۔ یوں عشق کے سلسلے میں اشتراکی نظریہ، ادب کے پاس ایک واضح منطق تھی، یا آج کی اصطلاح میں ایک کلامیہ (ڈسکورس) تھا۔ عورتوں کا ذکر کرتے ہوئے خود علی سردار جعفری نے عشق کو کسی حد تک ضرور قبول کیا، مگر اسے عورت کی آزادی کا پہلا مرحلہ سمجھا۔ لوکاچ نے مارکسیت پر ایمان لانے سے پہلے ناول کو جدید انسان کی اس تلاش کا نام دیا تھا جسے وہ خدا سے خالی دنیا میں انجام دیتا ہے، مگر بعد میں اس تلاش کو واضح تاریخی شعور سے منتھی

کر دیا۔ ابتدائی ترقی پسند تنقید نے اگر کہیں عشق کا ذکر کیا تو اسے واضح تاریخی جہت سے منسلک کیا، لیکن اب سردار جعفری میر کے عشق کو تاریخی جہت کی بجائے، داخلی نفسیاتی جہات سے جوڑتے ہیں، جن میں معروف معنوں میں رجائیت موجود نہیں۔ یہ جہات نہ صرف کئی مختلف رنگوں کی حامل ہیں، بلکہ شعوری انا کے منصوبوں کو غارت کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہیں۔ نیز میر کے عاشق کی ہار کی ذمہ داری نہ تو خود اس عاشق پر عائد کرتے ہیں، نہ اس کے زمانے پر، بلکہ خدا پر عائد کرتے ہیں۔ یہ کم و بیش وہی بات ہے جو لوکاچ نے ناول کے سلسلے میں کہی تھی۔ ناول کے ہیرو کی طرح، میر کا عاشق بھی خدا سے خالی دنیا میں بے بسی و بے چارگی محسوس کرتا ہے، اور خدا کی طرف دیکھے بغیر اپنے کھوئے ہوئے وقار کی بحالی کی سعی کرتا اور اسی دوران میں عظمت حاصل کرتا ہے۔ 'خدا سے خالی دنیا' درحقیقت مذہب کے سیاسی کبیری بیانیے کے خاتمے سے پیدا ہوتی ہے۔

میر کے مطالعے میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں علی سردار جعفری روایتی مارکسی تنقید کے بنیادی معیار ہی کو الٹ (Subvert) دیتے ہیں۔ روایتی، کلاسیکی مارکسی تنقید، تاریخ کے ارتقا پسند، رجائی تصور میں اعتقاد رکھتی ہے؛ ان تاریخی قوتوں کی نمائندگی کرنے پر اصرار کرتی ہے جو حیات بخش ہوں۔ سردار جعفری، میر کے یہاں موت کے موضوع کی تعبیر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''یہ [موت] وہ منزل ہے جہاں پہنچ کر امیر اور غریب برابر ہو جاتے ہیں۔ چوں کہ اس عہد میں معاشی مسائل اور طریق پیداوار اتنے ترقی یافتہ نہ تھے کہ مساوات کا تصور زندگی میں ممکن ہوتا، اس لیے موت اس خواہش کی تکمیل کرتی تھی''[۲۹]۔ اگرچہ اس تعبیر کو اشتراکی رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے، یہ کہہ کر کہ حقیقی معاشی صورت حال میں مساوات ممکن نہ تھی، اس لیے موت کی خواہش کر کے یہ مساوات پیدا کرنے کی کوشش کی گئی، مگر یہ تعبیر اچھی خاصی مضحکہ خیز ہے۔ تاریخ کے ترقی پسندانہ، رجائی نقطہ نظر کے اعتبار سے بھی یہ تعبیر غیر معقول ہے۔ اصل میں یہاں بھی علی سردار جعفری 'داخلی دنیا' کے اس 'بدعتی کردار' کو اجاگر کرنا چاہتے ہیں جو ایک عرصے تک معتوب تھا۔ یہاں واضح طور پر فرائیڈ کی جبلت مرگ کے نظریے کا اثر دکھائی دیتا ہے (وہی معتوب فرائیڈ!)۔ موت کی جبلت (جسے فرائیڈ کے نظریے کی وضاحت میں ولہلم سٹیکل نے Thanatos کا نام دیا)، اصول مسرت کے برعکس کام کرتی ہے، اور یہ نامیاتی زندگی کو اوّلین غیر نامیاتی ہیئت میں بدل دینے کی تحریک ہے، جہاں ہر طرح کا فرق مٹ جاتا ہے۔ بہ قول میر: سب ہیں یکساں

جب فنا اک بارگی طاری ہوئی ٹھیرا اس مرتبے میں کیا سر فغفور تھا۔سردار جعفری بھی کہتے ہیں کہ میر کے یہاں ''فطرت سے ہم آہنگی کے جذبے نے کبھی کبھی موت کی خواہش کی شکل بھی اختیار کی ہے''۔اگرچہ آگے چل کر سردار جعفری نے میر کے تصور موت میں حرکت اور تبدیلی کا ذکر بھی کیا ہے (موت اک ماندگی کا وقفہ ہے،یعنی آگے چلیں گے دم لے کر)،مگر یہ حرکت مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہے،جس کی گنجائش مارکسیت میں کیوں کر پیدا ہوگئی،اس کی وضاحت سردار جعفری کے یہاں موجود نہیں۔قصہ یہ ہے کہ ان کی تنقید، داخلی دنیا ہو کہ مابعدالطبیعیاتی دنیا،ان کے کردار کو خاموشی سے بحال کرتی ہے،مگر کچھ ایسے انداز سے کہ روایتی مارکسی تنقید کے بنیادی معیار کو الٹ دیتی ہے۔

اسی سے ملتی جلتی صورت غالب کی شاعری کے مطالعے میں بھی نظر آتی ہے۔اگرچہ انھوں نے غالب کے یہاں سماجی ارتقا کے 'ایک معقول تصور' کا ذکر کیا ہے،اور اس ضمن میں آئین اکبری کی اس تقریظ کا حوالہ دیا ہے جس میں غالب نے سرسید کو برکاتِ انگلشیہ (سائنس و صنعت گری) کی طرف متوجہ کیا تھا۔تاہم غالب کی شاعری کے جس عنصر کو بہ طور خاص نشان زد کیا اور سراہا ہے،وہ تصور اور تخیل ہے۔''اس دنیا میں پہنچ کر وہ کائنات پر حکم رانی کرنے لگتا ہے اور زندگی کی ہر کمی کو پورا کر لیتا ہے۔یہ خوابوں کی دنیا ہے اور یہاں خوابوں کو تخلیق کرنے والے کے سوا کسی کی حکم رانی نہیں چلتی۔یہاں بادشاہ اژدھے معلوم ہونے لگتے ہیں اور شاعر پیغمبر ہو جاتا ہے''[۲۷]۔غالب کی شاعری کی یہ تعبیر دراصل 'خیال کی دنیا' کی خودمختاریت کے اثبات کا دوسرا نام ہے۔غالب کا تخیل ،خارجی زندگی کا پرتو نہیں،اپنے آپ میں مکمل ،ایک خود کفیل داخلی دنیا ہے۔روایتی مارکسی جمالیات میں تخیل کی اس کے سوا کچھ حقیقت نہیں کہ وہ باہر کی حقیقی دنیا میں جاری جدوجہد کا نقشہ پیش کرتا ہے؛یعنی اس کی ماہیت اور کارکردگی ایک طرف باہر کی حقیقت اور دوسری طرف شعور کی پابند ہے،مگر اب سردار جعفری، غالب کے تخیل کی خود مختار مملکت کو تسلیم کر رہے ہیں؛غالب کا تخیل معنی آفرینی کے سلسلے میں خود کفیل ہے،اسی لیے وہ بادشاہ کے لیے اژدھے کی تمثال خلق کرتا ہے۔اصل میں تو یہ لاشعور کا عمل ہے،جسے سردار جعفری ،اپنے سارے اجتہاد کے باوجود معرض بیان میں نہیں لانا چاہتے۔لاشعور ہی معلوم صورتوں کو بگاڑ کر یا بدل کر پیش کرتا ہے۔اسی ذیل میں وہ غالب کے یہاں شوق اور نیش آرزو کی تعبیر بھی کرتے ہیں۔''اس

[غالب]کو معلوم ہے کہ شوق انتہائی عاجزی میں بھی انسان کو بلند کر دیتا ہے اور ذرے کو صحرا کی وسعت اور قطرے کو دریا کا تلاطم عطا کرتا ہے۔اس شوق اور طلب کی راہ میں وہ ایک لمحے کو آسودہ نہیں ہونا چاہتا۔منزل سے کہیں زیادہ لذت منزل کی جستجو میں ہے کہ منزل آسودگی اور آسودگی روح و دل کی موت ہے''۔نیز''نیش آرزو کی لذت ہی رہگزاروں کی لذت سے آشنا کرتی ہے،اور اس چیز نے غالب کی شاعری کو حرکت کے تصور سے سرشار کر دیا ہے،جس کا اظہار موج،تلاطم،طوفان،شعلہ،سیماب،برق اور پروانہ کے الفاظ کی بہتات سے ہوتا ہے"[21]۔منزل سے زیادہ لذت منزل کے مضمون کو سراہنا،اور نیش آرزو کی لذت میں دربدر رہنے کی تحسین،انسانی وجود کے مابعد الطبیعی تصور کو تسلیم کیے بغیر ممکن نہیں۔شاعری میں عشق،تخیل اور لاشعور کے کردار کی وضاحت کے ساتھ ہی وہ فرد کی اہمیت کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں،جو پہلے راندہ ء درگاہ اشتراکیت تھا۔توجہ طلب بات یہ بھی ہے کہ یہ فرد،جدید عہد کا نمائندہ ہے،جسے'خدا سے خالی دنیا' میں اپنے کھوئے ہوئے وقار کو بحال کرنے،اژدھے صورت بادشاہوں سے دوچار ہونے کا معرکہ درپیش ہے۔

سردار جعفری جگہ جگہ عظیم آرٹ کا ذکر کرتے ہیں،اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ اس ضمن میں وہ لوئی ارگواں،پابلو نرودا،ناظم حکمت،گورکی کا ذکر تک نہیں کرتے،جو ابتدا میں ترقی پسندوں کے ہیرو تھے۔اب وہ اگر کسی عالمی شاعر کا ذکر کرتے ہیں تو وہ شیکسپیئر ہے۔اقبال کے ضمن میں گوئٹے کا حوالہ دیتے ہیں۔نیز کبیر کے ساتھ ساتھ بابا فرید،گورو نانک اور بلھے شاہ کے اسما لکھتے ہیں۔ان سب کا تعلق ماضی کے ساتھ ہے۔سردار جعفری ماضی کے کلاسیکی ادب کے بارے میں اپنی ابتدائی انتہا پسندانہ آرا پر صرف نظر ثانی نہیں کرتے،اس بات کو بھی تسلیم کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ 'ماضی کا متن' معاصر عوامی حقیقت سے زیادہ مستند ہے۔کلاسیکی ترقی پسند تنقید کا مرکزی مفروضہ یہ تھا کہ انقلاب کے ساتھ ساتھ ادب،اس کے موضوع اور جمالیات کا سرچشمہ عوام ہیں:ان کی زبان،ان کی لوک کہانیاں،ان کے گیت۔بعد میں انقلاب کی جگہ امن عالم نے مرکزی اصطلاح کا مرتبہ حاصل کر لیا،اور عوام سے زیادہ قدیم 'جاگیر داری عہد' کے ادبی متون نے۔یہ متون بڑی حد تک اپنے عہد کی تاریخی صورت حال کو عبور کرنے اور آنے والے زمانوں میں بھی اپنی موزونیت باور کرانے میں کامیاب تھے۔اس بات کا عمومی احساس ہی انھیں تفصیلی

مطالعے کا موضوع بنانے کا محرک تھا۔تاہم علی سردار جعفری کے یہاں (کم از کم ان مقالات میں) چوں کہ نظری اصولوں سے کچھ زیادہ دل چسپی نظر نہیں آتی، اس لیے وہ اپنی اطلاقی تنقید میں جس 'بدعت' سے کام لیتے ہیں، اس کا جواز پیش نہیں کرتے۔اس بنا پر وہ جس آرٹ کو عظیم کہتے ہیں، اس کی عظمت کا تصور واضح نہیں ہوتا۔مثلاً وہ غالب کی شاعری کے ضمن میں اس سوال پر بحث نہیں کرتے کہ غالب کی شاعری کے دامن میں اتنی وسعت کیسے پیدا ہوگئی کہ اس نے آنے والی زندگی کے ہنگاموں کو سمیٹ لیا؟ غالب کے یہاں تعمیم، ہمہ گیری یا تہ داری کیسے پیدا ہوئی؟ کیا شاعری کی زبان کی وجہ سے، یا شاعر کی نگاہِ دوررس سے؟ نیز بڑی شاعری (جیسے کبیر کی) کیوں کر اپنے مصنف سے بے نیاز ہوجاتی ہے؟ عظیم آرٹ کیوں کر لاشخصی ہوتا ہے؟ ان سوالات پر توجہ نہ کرنے سے ترقی پسند شعریات میں اس درجہ توسیع نہیں ہوسکی، جس کی توقع علی سردار جعفری کی اجتہادی کوششوں سے پیدا ہوتی ہے۔

وضاحت احوال کے لیے ہم یہاں جرمن نو مارکسی نقاد تھیوڈور ڈبلیو اڈورنو (۱۹۰۳۔۱۹۶۹) کے جمالیاتی نظریے کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔اڈورنو زبان کے دو پہلوؤں میں فرق کرتے ہیں: زبان بہ طور ذریعہء ابلاغ اور زبان بہ طور فنی اظہار۔آرٹ، ابلاغ کی زبان سے سبقت لے جاتا (transcend) ہے۔آرٹ کی حقیقی زبان، گونگی (speechless) ہے۔آرٹ کے گونگے لمحے کو شاعری کے ترسیلی لمحے پر فوقیت حاصل ہے [۲۹]۔یہ اس سے ملتی جلتی بات ہے جسے غالب نے ''آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے' میں پیش کیا ہے۔آبگینہ، ابلاغ کی زبان ہے، جسے آرٹ کی صہبا کی تندی پگھلا دیتی ہے۔آبگینہ صہبا کو سمیٹنا چاہتا ہے، مگر اس کی تندی، آبگینے کو transcend کرنے لگتی ہے۔سادہ لفظوں میں شاعری کا موضوع، آرٹ کے گونگے پن سے کہیں دب جاتا، کہیں ابلاغی زبان کے داخلی اطراف میں چھپ جاتا ہے (مٹتا نہیں)۔آئیڈیالوجی، انقلاب، سماجی شعور، سماج کی نمائندہ حقیقت، ان سب کا تعلق آرٹ کے موضوع سے ہے، اور یہ زبان کے اس تصور پر انحصار کرتے ہیں جسے اڈورنو 'زبان بہ طور ذریعہء ابلاغ' کہتے ہیں۔چناں چہ اس کی کوئی ہم آہنگی آرٹ کے گونگے پن سے نہیں؛ دونوں میں تناؤ کی ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ابتدائی اردو ترقی پسند تنقید اور عالمی کلاسیکی مارکسی تنقید موضوع کو اہم سمجھتے ہوئے، ابلاغی زبان کی حمایت کرتی ہے۔میرا جی، یا کلاسیکی شعرا پر سارے حملے اسی تناظر میں کیے گئے کہ یہ

زبان کو بہ طور ذریعہ، ابلاغ نہیں، بہ طور فنی ابلاغ کے بروئے کار لاتے تھے، اور خصوصاً جدید شاعری کی زبان ''گونگی'' ہے! (آرٹ کے) گونگے کے پاس اپنی اصوات کے حامل، اور اصوات سے خالی اشارات ہیں، جنھیں وہ (آرٹ) خود خلق کرتا ہے۔ گونگے کی لغت، اس (آرٹ) کی ذاتی لغت ہے، جسے وہ اپنے وجود کے حقیقی اظہار کے دباؤ کے دوران میں مرتب کرتا ہے! اسی لیے اس کی زبان، مروج زبان کے لیے اجنبی اور گونگی ہوتی ہے۔ ایک عمومی غلط فہمی یہ رائج ہوگئی کہ جدید شاعری کا اظہار شخصی ہے، اسی لیے مبہم اور گنجلک ہے، یعنی شاعر کی ذاتی لاشعوری الجھنوں کی وجہ سے۔ حالاں کہ جدید شاعری نے (اپنے بہترین نمونوں میں) آرٹ کی ''گونگی زبان'' کو روزمرہ کی ابلاغی زبان پر سبقت لے جاتے دکھانے کا اقدام کیا ہے، اور اس کے لیے جدید شاعر لاشعور، روح کی گہرائیوں میں اترا ہے، اساطیری عہد کے انسانوں کی طرح۔ جدید ادب کی اساطیر سے دل چسپی کا محرک بھی یہی ہے۔

کم و بیش اسی نظریے کو فرانسیسی نقاد پیئر ماشرے (پیدائش ۱۹۳۸) نے آگے بڑھایا۔ ان کی نظر میں ''ایک تصنیف آئیڈیالوجی سے جڑی ہے، مگر اس کے ذریعے نہیں جو وہ کہتی ہے، بلکہ اس کے ذریعے جو وہ نہیں کہتی۔ ایک متن کی وہ نمایاں خاموشیاں، وہ خلا یا غیاب ہیں، جن میں آئیڈیالوجی کی موجودگی کو فی الواقع محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نیز یہی وہ خاموشیاں ہیں، جہاں نقاد کو گویا ہونا چاہیے''[۲۳]۔ وہ متن کو اپنی اصل کے لحاظ سے 'نامکمل' کہتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ نامکمل ہونا، متن کی کوئی خامی نہیں، بلکہ اس کی 'حقیقی' صورت حال ہے، دریدا کی رد تشکیل کی طرح۔ متن کی 'نامکمل صورت حال' نقاد کو اس بات کی تحریک دیتی ہے کہ وہ اپنی قرأت کے عمل سے، اسے 'مکمل' کرے۔ تاہم واضح رہے کہ نقاد متن کا مطالعہ کرتے ہوئے، اس کے خلا کو پر نہیں کرتا، بلکہ یہ خلا معانی کی جس کش مکش سے پیدا ہوا ہے، نقاد اس کی وضاحت اور تعبیر کرتا ہے۔ معانی کی یہ کش مکش حقیقتاً آرٹ کی خاموشی اور ابلاغ کی زبان کی کش مکش ہے، یا موضوع اور ہیئت کی کش مکش ہے۔ موضوع ایک سماجی چیز ہے، اس لیے محدود و متعین ہے، جب کہ ہیئت ایک جمالیاتی مظہر ہے، جو اپنی اصل میں محدود سماجی موضوع کی لسانی ترسیل کے لیے وجود میں نہیں آئی (سماجی موضوع راست ظاہر ہونا پسند کرتا ہے)، بلکہ انسانی روح اور کائناتی شعور کے ماورائے حد تجربے کو سمیٹنے کی خاطر وجود میں آئی ہے۔ مارکسیت نے طبقاتی کش مکش کی خارجی اور داخلی و

نفسیاتی صورتوں کو تو نشان زد کیا، اور روایتی مارکسی تنقید بھی طبقاتی آویزش کی بیّن صورتوں کو ادبی متن میں تلاش کرنے میں مگن رہی مگر ادبی متن کی ساخت میں مضمر سماجی معانی اور جمالیاتی مظہر کی جدلیات پر توجہ نہ کرسکی۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ معنی و جمالیات کی یہ جدلیات، ایک دوسرے پر غلبہ پانے سے عبارت نہیں، جیسا کہ طبقاتی جدلیات میں ہوتا ہے۔ معنی وجمالیات کی مذکورہ جدلیات دراصل آرٹ کے ماورائے لسانی تجربے کو رائج لسانی ہیئت میں پیش کرنے، اور اس کوشش میں لسانی ہیئت کے مزاحمت کرنے، مگر تجربے کی تندی سے، اس کے جگہ جگہ سے پچک جانے، اور اس کے نتیجے میں، متن میں خاموشیوں کے سرایت کر جانے سے عبارت ہے۔ للہذا پیئر ماشرے کی تو مارکسی جمالیات صرف اشتراکی نظریے کے تحت لکھے گئے ادب کا مطالعہ نہیں کرتی، بڑے ادب کا مطالعہ کرتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ آئیڈیالوجی کی اصطلاح کا ٹانکا لگا کر بڑے ادب کا فقط ایک تناظر میں مطالعہ کرنے پر زور دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ دنیا میں آئیڈیالوجی کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے، جو ادبی متن کی خاموشی میں سرایت کرتا ہے۔ یوں بھی علانیہ اشتراکی ادب میں تو خاموشی، خلا اور غیاب موجود ہی نہیں ہوتے: ان میں تو آرٹ کی خاموشی کو فن کار کی سماجی معاملات کے ضمن میں مجرمانہ خاموشی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ خاموشی، خلا اور غیاب، یہ سب عظیم آرٹ کی خصوصیات ہیں، جو کسی نظریے کی وجہ سے نہیں، اس عظیم وژن سے پیدا ہوتی ہیں جو ہر طرح کی ثنویت سے ماورا ہونے کی کوشش میں وجود میں آتا ہے، خواہ وہ جسم و روح کی ہو، فرد و سماج کی، زمان ومکاں کی، نشاط وغم کی، عقل و جبلت، مثالیت و تجربیت، فطرت و ثقافت یا موضوع و ہیئت کی ہو؛ دوسرے لفظوں میں عظیم آرٹ ہر طرح کے کبیری بیانیوں، اور ان کی جنگ وجدل سے 'باہر' کثرت، تنوع کی حامل دنیا سے مکالمے میں خلق ہوتا ہے، اور اس میں گویائی کے پہلو بہ پہلو خاموشیوں کے طویل سلسلے ہوتے ہیں۔ بہ قول غالب:

ادائے است اورا کہ از دلربائی

نہفتن ز شوخی بہ اظہار ماند

حواشی وحوالہ جات

۱۔ کبیری بیانیوں کا نظریہ ژاں فرانسیولیوتار نے اپنی کتاب *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (۱۹۷۹) میں متعارف کروایا۔اس نے مابعد جدیدیت کی ایک خصوصیت یہ بیان کی کہ وہ کبیری بیانیوں پر شک کا اظہار کرتی ہے۔ کبیری بیانیہ، مرکزیت،خود مختاریت، یک جذبیت کے جن تصورات کا حامل ہوتا ہے، مابعد جدید عہد میں ان کی گنجائش نظر نہیں آتی۔کبیری بیانیے کے تفصیلی مطالعے کے لیے دیکھیے:
[سٹوارٹ سم (مرتب) *The Lyotard Dictionary*، ایڈنبرا یونیورسٹی پریس، ایڈنبرا،۲۰۱۱،ص ۸۶تا۸۸]

۲۔ سجاد ظہیر، ہماری تحریک آزادی اور تخلیقی عمل، (مرتب، احمد سلیم) سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷، ص ۲۷۴

۳۔ فیض احمد فیض، دنیا زاد، کراچی، شمارہ ۳۵، ۲۰۱۲، ص ۲۵

۴۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، وحید بک سنٹر، لاہور، س ن، ص ۱۰۲

۵۔ ایضاً، ص ۱۰۵

۶۔ ایضاً، ص ۳۳

۷۔ فیض احمد فیض، دیباچہ، آہنگ (اسرار الحق مجاز) آزاد کتاب گھر، دہلی، بار دوم، س ن، ص ۱۱

۸۔ زو تیین تا، *The Frankfurt School:The Critical Theories of Max Horkheimer and Theodor W Adorno*، ٹرانزیکشن پبلشرز، نیو جرسی، ۲۰۱۱ (۱۹۷۷) ص xix

۹۔ ممتاز حسین، مارکسی جمالیات، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۱۲، ص ۹

۱۰۔ علی سردار جعفری، امن کا ستارا، کتب پبلشرز، بمبئی، ۱۹۵۰، ص ۱۲

۱۱۔ قمر رئیس، "مارکسی تنقید، رجحان اور رویے" مشمولہ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر (مرتبین: قمر رئیس، عاشور کاظمی)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۰، ص ۵۷۰

۱۲۔ ٹیری ایگلٹن، *Marxism and Literary Criticism*، روٹلیج، لندن و نیویارک، ۲۰۰۹ (۱۹۷۶) ص ۲۵، ۲۶

۱۳۔ علی سردار جعفری، **ترقی پسند ادب**، محولا بالا، ص ۲۶۷

۱۴۔ ایضاً، ص ۴۰۔۴۱

۱۵۔ عرفان احمد، *Annual of Urdu Studies*، وسکانسن یونیورسٹی، میڈیسن، جلد ۱۶، ۲۰۰۱، ص ۳

۱۶۔ مثلاً شارب ردولوی لکھتے ہیں:

سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے زبردست مبلغوں میں ہیں۔انھوں نے اپنے مضامین اور تحریروں کے ذریعے ترقی پسند نقطہ نظر کو عام کیا...لیکن ان کی تنقید کی اہمیت ان کے ان مضامین یا ترقی پسند تحریک کی تاریخ سے نہیں، بلکہ کبیر بانی، میر اور دیوانِ غالب کے دیباچے کی شکل میں شامل ان کے مضامین اور ان کے دوسرے مضامین سے ہے جو یقیناً اردو تنقید میں کلاسیکی ادب کے تجزیے کے ترقی پسند معیار کو پیش کرتے ہیں۔

[**ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر** (مرتبین: قمر رئیس، عاشور کاظمی)، محولا بالا، ص ۵۵۔۵۶]

۱۷۔ علی سردار جعفری، **پیغمبران سخن**، مکتبہ گفتگو، بمبئی (ممبئی)، ۱۹۷۰، ص ۱۰

۱۸۔ علی سردار جعفری، **ترقی پسند تحریک کی نصف صدی** (نظام اردو خطبات)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۷، ص ۱۰۴

۱۹۔ ایضاً، ص ۸۰

۲۰۔ قمر رئیس لکھتے ہیں:

علی سردار جعفری نے اگر ابتدا میں منٹو، اقبال یا قدیم ادب کے مطالعے میں کچھ متنازع قدری فیصلے دیے تو بعد میں کبیر، میر تقی میر اور اقبال کی شاعری پر مارکسی نقطہ نظر سے چند فکر انگیز مضامین لکھ کر انھوں نے اس کی تلافی بھی کی۔

[**ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر** (مرتبین: قمر رئیس، عاشور کاظمی)، محولا بالا، ص ۵۷۴]

۲۱۔ علی سردار جعفری، **پیغمبران سخن**، محولا بالا، ص ۱۵۶

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔۱۵۵

۲۳۔ علی سردار جعفری، **اقبال شناسی**، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۲۰۱۱، ص ۲۲

۲۴۔ علی سردار جعفری، **کبیر بانی**، آج، کراچی، ۲۰۰۵، ص ۷

۲۵۔ علی سردار جعفری، **پیغمبران سخن**، محولا بالا، ص ۶۵

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۴۳

۲۷۔ ایضاً، ص ۱۹۸

۲۸۔ ایضاً، ص ۱۸۱

۲۹۔ پیٹر اوئی ہوہینڈال، Adorno:The Discourse of Philosophy and Problem of Language، مشمولہ The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern، (مرتب، میکس پینسکی) سٹیٹ یونیورسٹی آف نیو یارک، البانے، ۱۹۹۷ء، ص ۷۷

۳۰۔ ٹیری ایگلٹن، Marxism and Literary Criticism، محولا بالا، ص ۳۲

●○●○●○●

'یادوں کی برات'، نفسیاتی تناظر میں

اگر ایک آدمی اپنی آرا کی خاطر خطرہ مول لینے پر تیار نہیں تو اس کی آرا معقول نہیں یا پھر وہ خود معقول نہیں۔

(ایذرا پاؤنڈ)

اردو ادب میں متنازع کتابوں اور تحریروں کا سرمایہ کچھ زیادہ نہیں۔لے دے کے زٹل نامہ ،مرزا شوق کی مثنویاں،جان صاحب اورسعادت یا خان رنگین کی ریختی پر مبنی شاعری، امہات الامہ ، انگارے ،منٹو،عصمت چغتائی کے چند افسانے، اوریادوں کی برات۔ اردو میں کتابوں یا تحریروں کے متنازع ہونے کا باعث مذہب اور جنس کی خاص طرح کی نمائندگی رہی ہے؛یعنی ایک ایسی نمائندگی جسے کچھ طبقات نے کفر و فحاشی پرمبنی سمجھا ہے۔ہم اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ کفر و فحاشی کا کوئی ایسا تصور نہیں جس پر کسی سماج کے تمام طبقات اتفاق کرتے ہوں۔ یہی حقیقت کتابوں کو متنازع بناتی ہے۔ کسی کتاب کے متنازع ہونے کا اس کے سوا کیا مطلب ہے کہ اس کے بارے میں ایک سے زیادہ ،مگر باہم متصادم آرا پائی جاتی ہوں۔ ایک ہی قسم کی رائے (خواہ وہ کفروفحش پر مبنی ہو ،یا اس کے برعکس) کسی کتاب کو متنازع نہیں بناتی؛تنازع پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے جب کسی متن سے متعلق ایک رائے کو چیلنج کرنے ،یا پچھاڑنے کے لیے دوسری رائے میدان میں اترتی ہے۔ہمیں اس حقیقت کو بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ کتابیں یا تحریریں ایک ایسی مچان ثابت ہوتی ہیں جہاں کسی سماج میں رائج مختلف بیانیوں کے مابین جنگ برپا ہوتی ہے۔تمام متنازع کتابیں ان سب بیانیوں کو منظر عام پر آنے کا موقع دیتی ہیں ،جو دراصل کسی سماج کی انتہائی داخلی ،زیریں فکری سطح پر موجود تضادات کو زبان دیتے ہیں۔یہ

سب باتیں ہمیں یادوں کی برات پر لکھی جانے والی تنقید میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ اس کتاب کی وجہ ءنزاع بھی مذہب وجنس کی خاص طرح کی نمائندگی ہے، جسے عبدالماجد دریا بادی اور ماہر القادری نے خاص طور پر کفر وفحاشی قرار دیا ہے۔

کم وبیش تمام متنازع کتابوں کی عجب تقدیر رہی ہے۔ انھیں جن وجوہ سے متنازع قرار دیا گیا ہے، ان کا تعلق کتاب کے بنیادی اور غالب موضوع سے عموماً نہیں تھا۔ جن باتوں پر کفر وفحش کا فتویٰ داغا گیا، وہ عام طور پر کتابوں میں ضمنی طور پر پیش ہوئے تھے۔ یادوں کی برات ایک شاعر کی آپ بیتی ہے: اس میں مذہب وجنس سے متعلق انھوں نے اتنا ہی لکھا ہے، جتنا انھیں اپنی آپ بیتی کا حصہ لگا، اور یہ حصہ کتاب کے مجموعی حجم کا خاصا قلیل حصہ ہے۔ پونے آٹھ سو صفحات کی کتاب میں بمشکل اسّی صفحے نام نہاد اٹھارہ معاشقوں کے بیان پر مشتمل ہیں۔ اگر ایک آدمی کی بہتر سالہ زندگی میں اتنی تعداد میں عورتیں واقعی آئی ہیں یا ان کی خواہش ہی رہی ہے تو آپ بیتی کے نقطہ ءنظر سے ان کا ذکر نہ کرنا معیوب ہوتا۔ ان عشقیہ قصوں میں جنسی عمل کی جزئیات کا ترغیب آمیز بیان شاید ہی کہیں موجود ہو۔ دوسری طرف جوش نے کچھ مقامات پر مذہب اور خدا کے روایتی تصور سے متعلق اپنی بے زاری وتشکیک کا بے باکانہ اظہار کردیا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ یادوں کی برات کا مرکزی موضوع نہ تو جنس وعشق ہے، نہ مذہب بے زاری۔ اس کے باوجود اس کتاب پر جو تنقیدی ڈسکورس قائم ہوا، اس میں انھی دو کو مرکزی اہمیت دی گئی۔ گویا متن میں جو بات حاشیے پر تھی، وہ اس متن پر تنقید کے مرکز میں آگئی۔

اپنے ہی زندگی نامے کے مصنف کی حیثیت میں، ہم جوش صاحب کو اس امر کا فیصلہ کرنے کے اختیار سے کیوں کر محروم کرسکتے ہیں کہ کون سی بات ان کی زندگی نامے میں اہمیت رکھتی ہے، اور کون سی نہیں، اور کس واقعے کی اہمیت زیادہ ہے اور کس کی کم ہے۔ ہم ایک آپ بیتی نگار سے کچھ توقعات وابستہ کرسکتے ہیں، لیکن ہم اپنی ترجیحات اس پر مسلط کرکے اس کی آپ بیتی کا جائزہ لینے کے مجاز نہیں۔ مثلاً آپ بیتی نگار سے ہماری یہ توقع عین بجا ہے کہ وہ اپنے اس اختیار وبے اختیاری کا زیادہ سے زیادہ بیان کرے جس کا سامنا اسے کارگاہ ہستی میں کرنا پڑا؛ اپنی ناکامیوں اور کامرانیوں، نیز اپنی حسرتوں کا اظہار اسی لہجے اور اسلوب میں کرے جو اس کے حقیقی مزاج کا حصہ رہا ہے۔ اس نے اگر لوگوں کے سامنے اپنا سینہ چاک کرنے کا فیصلہ کرہی لیا ہے تو

اپنے قارئین پر اعتماد کرے۔ وہ ایک آزاد اور نڈر وجود کے طور پر زندگی کر سکا یا نہیں، یہ حقیقت اہم ہے، مگر اس بات کے مقابلے میں کم اہم ہے کہ اس نے ایک آزاد وجود کے طور پر اپنی حیات گزراں لکھی یا نہیں۔ حقیقی زندگی کی بے اختیاری، اس زندگی کے بیان کی بے اختیاری نہیں بنی چاہیے۔ زندگی کرنا اور آپ بیتی لکھنا ایک جیسی سرگرمیاں نہیں، کم از کم انسانی اختیار و ارادے کی سطح پر۔ زندگی جینے میں آدمی کو وہ آزادی حاصل نہیں، جو اس زندگی کے بیانیے میں حاصل ہو سکتی ہے، بشرطیکہ آدمی بیانیے کے امکانات کھنگالنے کی صلاحیت سے مالا مال ہو۔ آپ بیتیوں کے جائزوں میں ایک بڑی گڑبڑ یہیں سے پیدا ہوئی ہے۔ زندگی نامے کو زندگی کے مماثل سمجھنے کا مغالطہ عام ہے۔ زندگی نامہ ایک بیانیہ ہے، اس سب کا جو بیت چکا۔ بیانیہ تشکیل دیا جاتا ہے۔ بیانیے میں بیتی ہوئی زندگی کو... جو کھو چکی ہے، گم ہو چکی ہے، جس کا 'ہونا' ایک فنا ہو چکی شے کی ٹمٹماتی یاد سے سوا نہیں... اس کی اوّلین صورت میں دہرایا جانا ممکن ہی نہیں؛ اس کی ہو بہو نقل تیار نہیں کی جا سکتی، خواہ کسی شخص کا حافظہ کس قدر قوی ہی کیوں نہ ہو۔ ہم اپنی زندگی کے کسی خاص واقعے کا بیان جب مختلف اوقات میں کرتے ہیں تو ہر دفعہ وہ واقعہ کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے؛ ہم کسی واقعے کے بیان کے وقت جس کیفیت یا صورتِ حال سے گزر رہے ہوتے ہیں، وہ ہمارے بیان پر اثر انداز ہوتی ہے؛ جسے ہم یادداشت کہتے ہیں، وہ گزری باتوں کو ہو بہو دہراتی نہیں، انھیں نئے سرے سے تحریر کر رہی ہوتی ہے۔ آپ بیتی لکھتے وقت آدمی ماضی کے واقعات کو زندگی کے مجموعی تجربے کی روشنی میں یاد کر رہا ہوتا، اور ان کی تشکیل نو کر رہا ہوتا ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو آپ بیتی میں سچائی اور حقیقت کی تلاش ایک اچھی خاصی معمائی (Problematic) صورت اختیار کر لیتی ہے۔

آپ بیتی میں سچ کی دریافت کے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے ایک بنیادی سچ کا سامنا کر لینا چاہیے کہ آپ بیتی میں 'میں' کی کہانی 'میں' کی زبان سے بیان ہوتی ہے۔ گویا 'میں' ہی موضوع اور 'میں' ہی معروض بنتا ہے۔ ظاہر ہے ایک ہی شے بہ یک وقت موضوع اور معروض نہیں ہو سکتی۔ یعنی 'بیان کرنے والا میں' اور 'بیان کیا جانے والا میں' دو ہستیاں ہیں۔ 'بیان کرنے والا میں' ایک سماجی و ثقافتی وجود ہے؛ ایک بیرونی ہستی ہے، جب کہ 'بیان کیا جانے والا میں' ایک نجی، شخصی وجود ہے۔ چناں چہ 'بیان کرنے والا میں' بڑی حد تک سماجی فوق انا (Super ego) کی

خصوصیات رکھتا ہے، جب کہ 'بیان کیا جانے والا میں' لاشعوری صفات کا حامل ہے۔اس حقیقت کی بنا پر دونوں 'میں' میں ایک کش مکش ہوتی ہے۔'بیان کیا جانے والا میں' جن باتوں کا اظہار چاہتا ہے، 'بیان کرنے والا میں' ان کے سلسلے میں روک ٹوک کرتا ہے، جھڑکتا ہے، اور کبھی کبھی خوف وخطرے کے احساس سے بھی دوچار کرتا ہے۔جوش صاحب نے یادوں کی برات کو چار مرتبہ لکھنے کا دعویٰ کیا ہے۔ اگر ہم اس دعوے کو ایک تکمیلیت پسند فنکار کے عدم اطمینان کی روشنی میں بھی دیکھیں، تب بھی اس کے پس منظر میں مذکورہ نفسیاتی کش کش محسوس کی جاسکتی ہے ۔جوش صاحب نے اپنی شاعری کے ضمن میں نہیں لکھا کہ وہ اپنی ہر نظم کے سلسلے میں اس طرح کے عدم اطمینان کا شکار ہوتے تھے، جس کا ذکر یادوں کی برات کے ضمن میں کیا ہے۔لکھ کر کاٹنے، پھر لکھنے، پھر کچھ سوچ کر کاٹ دینے کا عمل، نفسیاتی خوف واضطراب و بے اطمینانی کو ظاہر کرتا ہے۔یہی بات جوش کے اس جملے سے بھی ظاہر ہے: '' اس مسودے کو بھی میں نے ایک ایسے گھبرائے ہوئے آدمی کی طرح لکھا ہے جو صبح کو بیدار ہو کر رات کے خواب کو، اس خوف سے جلدی جلدی، الٹا سیدھا لکھ مارتا ہے کہ کہیں وہ ذہن کی گرفت سے نکل نہ جائے''[1]۔جوش صاحب کو آپ بیتی کے مسودے کے لیے 'رات کے خواب' کا استعارہ اتفاقاً ہی سوجھا ہوگا، مگر اس کی گہری معنویت ہے۔رات کا خواب 'بیان کیے جانے والے میں' کا نمائندہ ہے؛ دونوں کا تعلق لاشعور سے ہے، یعنی آدمی کے نجی، داخلی وجود سے ہے۔جب کہ گھبرایا ہوا آدمی 'بیان کرنے والے میں' کا نمائندہ ہے؛ اس کی گھبراہٹ فوق انا کے دباؤ کے سبب ہے۔آپ بیتی کو سمجھنے کے لیے یہ نکتہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ آدمی کا نجی، داخلی وجود ایک ٹھوس، جامد وجود نہیں؛ یہ ایک ایسی سیال شے ہے جو اظہار کے دوران میں تشکیل پاتی ہے، اور مخصوص شناخت حاصل کرتی ہے۔دوسرے لفظوں میں آپ بیتی نگار اپنے باطن کی سیاحت کرتا ہے؛ اندر کی نیم روشن دنیا میں سفر کرتا ہے، اور بعض ایسی باتوں سے آگاہ ہوتا ہے جو خود اس کے لیے باعث حیرت ہوسکتی ہیں۔

'بیان کرنے والے میں' اور 'بیان کیے جانے والے میں' میں رونما ہونے والی کش مکش سے ہر آپ بیتی نگار الگ الگ طریقے سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔اکثر آپ بیتی نگار ایک حد درجہ مانوس، عام فہم، سماجی طور پر مقبول راستہ اختیار کرتے ہیں؛ وہ فوق انا کی بالادستی قبول کر لیتے ہیں،

اور اپنے لاشعور، اپنے حقیقی داخلی تجربات و احساسات، اپنے وجود کی تاریک و نامانوس دنیا کو ظاہر نہیں کرتے۔ ان کی آپ بیتیاں غلامی کی حد تک پہنچی ہوئی اطاعت شعاری کی مثال ہوتی ہیں۔ وہ صرف وہی کچھ لکھتے ہیں جن کی اجازت سماجی امتناعات کا نظام دیتا ہے، اور جنھیں اعلیٰ اخلاقی اقدار کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ان آپ بیتیوں میں باہر کی دنیا کے واقعات زیادہ سے زیادہ پیش ہوتے ہیں۔ یوں 'بیان کیا جانے والا مَیں' ان واقعات کے انبار میں دب کر رہ جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ چند ایک آپ بیتی نگار ایسے ہیں جو 'بیان کرنے والے مَیں' اور 'بیان کیے جانے والے مَیں' میں برپا ہونے والی کشمکش کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ وہ اس بات کو ابتدا ہی میں سمجھ لیتے ہیں کہ آپ بیتی لکھنے کا عمل اس گم شدہ سلسلے کی بازیافت ہے جسے جھیلنے والا، اور برقرار رکھنے کی اپنی سی کوشش کرنے والا واحد مستند وجود 'مَیں' ہے؛ آپ بیتی لکھنے کا ایک مطلب اس 'مَیں' کا تحفظ ہے، ان سب قوتوں کے مقابل جو اسے مٹانے کے در پے ہیں؛ یہ قوتیں زمانہ، لوگ، موت، خود انسانی جسم اور اس کی آرزوئیں ہو سکتی ہیں۔ چناں چہ وہ فوق انا سمیت ان قوتوں کے خلاف برسرپیکار ہونے میں حرج نہیں دیکھتے۔ ان کی آپ بیتیوں میں سماج کی اقتداری علامتوں کو مزاح یا طنز و استہزا کا نشانہ بنایا جانے لگتا ہے۔ جوش صاحب کی آپ بیتی اس کی اہم مثال ہے۔ مزاح جوش صاحب کے بس کا روگ نہیں تھا، تاہم یادوں کی برات میں جگہ جگہ ان سب چیزوں، لوگوں، رویوں، عقیدوں، نظریوں کو طنز و استہزا کا نشانہ بنایا گیا ہے، جن کا تصادم 'بیان کیے جانے والے مَیں' سے ہے، یعنی لاشعور سے ہے، حسی، جذباتی، لبیدو کی دنیا سے ہے۔ نشان خاطر رہے کہ جوش صاحب معروف معنوں میں سماجی طنز نگار نہیں ہیں۔ ان کے طنز و استہزا کا حقیقی سیاق، نفسیاتی ہے۔

ہم جوش صاحب کے طنز و استہزا کے ابتدائی نفسیاتی محرکات ان کے بچپن کے واقعات میں تلاش کر سکتے ہیں۔

جوش صاحب نے اپنے مزاج کو مجموعہ اضداد لکھا ہے۔ "کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ میں بچپن میں تھا کیا: شعلہ تھا کہ شبنم، حدید تھا کہ حریر، نوک خار تھا کہ برگ گل، خنجر تھا کہ ہلال، چنگیز خاں کا علم بردار تھا کہ "رحمتہ اللعالمین" کا پرستار"[۴]۔ ظاہر ہے، بچپن میں جوش صاحب اس بات کا ادراک نہیں کر سکے ہوں گے کہ وہ کیوں کر کبھی ماسٹر بن کر بچوں کی کھال کھینچنے لگتے تھے، نائی کے

لڑکے کو سلام نہ کرنے پر اس کے پیٹ میں چھرا اتارنے اور اسے پسلیوں میں ٹھڈے مارنے لگتے تھے اور کبھی اپنے سپاہی بندے علی خاں کی مدد کی خاطر اپنی والدہ کی چمپا کلی چرانے سے بھی دریغ نہیں کرتے تھے۔ ان کی یادداشت میں بچپن کے یہ واقعات، کسی باہمی ربط یا تقابل کے بغیر محفوظ ہو گئے۔ اس تضاد کا ادارک انھیں آپ بیتی لکھنے کے دوران میں ہوا۔ مزاج کے تضاد کا جو بیانیہ یادوں کی برات میں ملتا ہے، اس سے ظاہر ہے کہ جوش صاحب کو اپنے مجموعہ اضداد ہونے پر کوئی تاسف نہیں ہے۔ وہ اپنی شقاوت اور شفقت کے واقعات ایک ہی طرح کے شوخ اسلوب میں بیان کرتے ہیں؛ انھیں اپنے شقی ہونے کا تاسف نہیں، اور دردمند ہونے کا تکبر نہیں؛ البتہ دونوں میں ایک ہی قسم کا تفاخر ضرور موجود ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ جوش صاحب نے تضاد کا ادراک، زندگی کی ایک ناگزیر حقیقت کے طور پر کیا ہے۔ وہ اپنے لیے جس زندگی، اور جس دنیا کا تصور قائم کرتے ہیں، تضاد اس کا لازمی حصہ ہے۔ جوش صاحب نے اچھا کیا کہ اپنی آپ بیتی میں اس تضادِ مزاج کا تجزیہ نہیں کیا، اسے بس امر واقعہ کے طور پر اپنے شوخ اسلوب میں بیان کر دیا۔ اگر تجزیہ کرنے لگ جاتے تو عین ممکن تھا کہ اپنے دفاع کی الٹی سیدھی کوشش کرتے۔ بایں ہمہ انھوں نے اسی دوران میں کچھ ایسے واقعات بھی لکھے ہیں، جن کی مدد سے ہم ان کے مزاج کے تضاد اور پھر اس کے وسیلے سے ان کے طنز و استہزا کی نفسیاتی بنیادوں کو سمجھ سکتے ہیں۔ جوش صاحب نے اسی ذیل میں اپنے بچپن کا ایک واقعہ لکھا ہے۔

> میں اپنے باپ سے بے حد ڈرتا تھا، اور اس قدر کہ جب ان کے سامنے جاتا تھا تو میری چال بدل جایا کرتی تھی، لیکن اس کے باوجود جب ایک روز میں خربزے کی قاشیں چاکو کی نوک سے اٹھا اٹھا کر کھا رہا تھا، اور انھوں نے ڈانٹ کر، یہ کہا تھا کہ یہ کیا کر رہا ہے گدھے، چاکو کی نوک اگر تالو میں چبھ گئی تو ناچتا پھرے گا سارے گھر میں... تو مجھے اس قدر غصہ آ گیا تھا کہ میں نے باپ کی طرف چاکو اس طرح نشانہ باندھ کر پھینک مارا تھا کہ اگر وہ ان کے سینے میں چبھ جاتا تو لہولہان ہو جاتے[۳]۔

اس واقعے کے فوراً بعد اسی سے ملتا جلتا ایک دوسرا واقعہ بھی لکھا ہے۔ جوش کے باپ نے سختی سے حکم دے رکھا تھا کہ کوئی بچہ، بغیر اجازت کے گھر کے پھاٹک سے باہر قدم نہ رکھے، مگر

ایک دن جوش نے حکم عدولی کی، گھر سے باہر اکیلے چلے گئے۔ اپنے دوست کی دادی کے ہاتھوں بھنڈی کھائی۔ اس حکم عدولی کی سزا باپ نے جریب سے پیٹنے کی صورت میں دی، اور جوش نے بے ارادہ کہا ''اللہ کرے میاں مرجائیں''۔ ان دو بہ ظاہر معمولی واقعات سے، ہم جوش کی ذہنی تشکیل کی بنیادوں کا سراغ پا سکتے ہیں۔ دونوں واقعات میں جوش نے وہ کام کیے جو ان کے باپ کو پسند نہیں تھے؛ دونوں میں جوش نے باپ کی موت کی خواہش کی؛ دونوں میں کھانے کا واقعہ مشترک ہے۔ اس کھانے کا گہرا علامتی تعلق ممنوعہ پھل کی اسطورہ سے ہے، جس نے آدمی کو جنت بدر کیا، مگر ساتھ ہی اسے علم سے روشناس کیا۔ ہمارے روزمرہ اعمال میں ہماری مذہبی وثقافتی اساطیر کا کس قدر کردار ہوتا ہے، اور ہم کیوں کر اپنے ہر عمل کی کنہ، تائید اور جواز کے لیے ان اساطیر کی طرف رجوع کرتے ہیں، نیز کس طور ہماری نجی دنیا کے کنارے، وسیع ثقافتی اساطیری دنیا کے ساحلوں سے ملے ہوتے ہیں، اس سب کے بارے میں جوش صاحب کی آپ بیتی بہت کچھ بتاتی ہے۔ مثلاً جوش نے اپنی شاعری کے ضمن میں باپ کے سخت گیر رویے کی وضاحت کرتے ہوئے، آدم وابلیس کی کہانی کا حوالہ دیا ہے۔ لکھتے ہیں۔ ''میری حالت آدم وابلیس کی سی ہوگئی۔ آدم کو ممانعت کی گئی تھی کہ خبردار شجرِ ممنوعہ کے قریب بھی نہ پھٹکنا، لیکن مشیت کا تقاضا کہ اے آدم لوٹ، جی بھر کے مزے لوٹ شجرِ ممنوعہ کے، اور ابلیس کو حکم دیا گیا تھا کہ جھک جا سجدے میں، آدم کے روبرو، لیکن مشیت نے آنکھ دکھادی تھی اب اگر سجدہ کردیا تو ناک کاٹ ڈالی جائے گی جڑ سے۔ سو جس طرح آدم وابلیس ممانعت وحکم سے روگردانی کرکے مشیت کے سامنے جھک گئے (اور مجال نہیں تھی کہ نہ جھکتے)، اسی طرح میں حکمِ پدر سے روگردانی کرکے، فرمان، قضا وقدر کے آستاں پر سربسجود ہوگیا''۔[۲۴] جوش صاحب کو سمجھنے کے لیے، یہ نکتہ بھی پیش نظر رکھیے کہ انھوں نے اپنے انکار کو آدم وابلیس، دونوں کے انکار سے مشابہ ٹھہرایا ہے۔

ممنوعہ پھل کی سزا جوش کو ملی، مگر سزا سے زیادہ اس کے ذائقے کی یاد محفوظ رہی۔ دوسرے واقعے پر جوش نے حاشیے میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''اس بھنڈی کا مزا، اب تک زبان پر تازہ اور حافظے میں محفوظ ہے، اور اب جب کبھی بھنڈی کھاتا ہوں تو میرے منہ سے نکل جاتا ہے بے ساختہ، ہائے مشیر خاں کی ماں''۔ جوش نے لکھا نہیں، مگر ہوسکتا ہے، خربزے کی قاشوں کا ذائقہ بھی ان کی زبان پر بھنڈی کے ذائقے کی مانند ہی تازہ ہو۔ ذائقے کی یاد، کھانے کی اس

لذت کا علم ہے، جسے ممنوع و بندش کے کڑے نظام کے خلاف بغاوت نے یادگار بنا دیا تھا؛ چاکو سے ٹھرپڑے کی قاش کھانا، ان سب خطرات سے کھیلنے کا علامتی عمل تھا، جن سے بڑے، بچوں کو منع کرتے ہیں؛ اس علامتی عمل میں اپنی زندگی کے معاملات کو، جرأت کے ساتھ، خود اپنے ہاتھ میں لینے کی، وہ شدید آرزو پوشیدہ تھی، اور محرک کے طور پر کام کر رہی تھی، جس نے تہذیب کے اوائلی عہد میں انسان کو انجانی اشیا پر غالب آنے کے قابل بنایا تھا۔ قدیم انسان کے انجانی اشیا کو تسخیر کرنے، اور بچے کی باپ کے خلاف بغاوت میں گہری مماثلت ہے۔ یوں بھی، بہ قول فرائیڈ یہ باپ ہی کا تصور تھا جو آدمی کو خدا جیسی انجانی ہستی کے تصور تک لے گیا[۳]۔ بہر کیف جوش کی یہ بغاوت اپنے حقیقی باپ کے اقتداری اختیار اور پدری شبیہ (Father Figure) دونوں کے خلاف تھی؛ اس کی مدد سے جوش نے اپنی آزادی کا اعلان تو کیا ہی، اس اقتداری اختیار سے کام لینے کا عملی مظاہرہ بھی کیا، جس کا تصور انھوں نے اپنے باپ سے اخذ کیا تھا۔ باپ کی موت کی خواہش، دراصل باپ کے اقتدار کے خاتمے کی خواہش تھی، جسے جوش نے اس لمحے قطعاً لاشعوری طور پر اپنے آزادانہ عمل کی راہ میں رکاوٹ سمجھا۔ جوش نے اپنے ولولۂ تعلیم کے سلسلے میں باپ کی جس 'غیر معمولی محبت، بے حد و حساب محبت' کا ذکر کیا ہے، اور جس کی وجہ سے وہ جوش کو ملیح آباد سے باہر بھیجنے پر آمادہ نہیں تھے، اس کا جائزہ بھی مذکورہ واقعات کی روشنی میں لیا جانا چاہیے۔ جوش نے گھر کی تمام دیواریں کوئلے سے ''تعلیم کا بھوکا شبیر'' لکھ لکھ کر سیاہ کر ڈالیں۔ جوش کی پوری آپ بیتی پڑھیں تو لگتا ہے کہ انھیں دراصل باپ کی بے حد و حساب محبت سے آزادی چاہیے تھی۔ ولولۂ تعلیم، ولولۂ آزادی کا پردہ بن گیا تھا۔ جوش کو باپ نے پڑھنے کے لیے ملیح آباد سے باہر بھیج دیا، مگر جوش کی رسمی تعلیم میٹرک تک بھی نہ پہنچ سکی۔ یہ واقعات واضح طور پر ایڈی پس گرہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایڈی پس گرہ کی کہانی میں کلیدی واقعہ باپ کی موت ہے۔

ایڈی پس گرہ سے جو مزاج رونما ہوتا ہے، وہ مجموعۂ اضداد ہوتا ہے۔ بیٹا باپ کی اقتداری حیثیت سے آزادی چاہتا ہے، مگر اقتداری حیثیت ہوتی کیا ہے، اسے کیوں کر بروئے کار لایا جاتا ہے، اس کا تصور بھی باپ سے حاصل کرتا ہے۔ وہ باپ کی طرح، اور باپ کی طاقت و اختیار کی آرزو کرتا ہے، مگر باپ ہی کو راستے میں حائل دیکھتا ہے، اس لیے وہ باپ کی موت کی تمنا، لاشعوری طور پر کرتا ہے۔ اس طرح طاقت و اختیار، اور انفرادیت و آزادی کا تصور ابتدا ہی

سے دبدھے کا شکار ہوتا ہے۔ یہ تصورات مکمل اور مطلق نہیں ہوتے؛ اختیار ابتدا ہی سے، دوسرے پر منحصر ہوتا ہے۔ اسی سے تضادات جنم لیتے ہیں۔ یوں ایڈی پس گرہ کی وجہ سے، مزاج میں ایک طرف متابعت، نرمی، گداز، ایثار، خوف، اطاعت جیسی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں، اور دوسری طرف بغاوت، انکار، طنز و استہزا کے رویے جنم لیتے ہیں۔

جوش صاحب کی شخصیت میں متابعت اور بغاوت، عشق اور ہوس، تعقل اور تخیل، دردمندی و طنز و استہزا کے متضاد دھارے شروع سے آخر تک ملتے ہیں۔ جوش صاحب نے خود کشائی کے عنوان سے لکھا ہے کہ: "میری زندگی کے چار بنیادی میلانات ہیں: شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسان دوستی۔" علم طلبی کے حوالے سے یہ کہنا ضروری ہے کہ ان کی آپ بیتی میں ہمیں علم کی امٹ پیاس، جستجو کی لازوال تڑپ نہیں ملتی، البتہ اس تڑپ سے متعلق انشا پردازی ضرور ملتی ہے۔ مثلاً یہ جملہ: "ہندو مسلم، یہودی، زرتشتی، بدھی، جینی اور عیسائی علما کے سامنے برسوں، دریوزہ گروں کے مانند کاسہ گدائی بڑھایا، علم کی بھیک مانگی، آگاہی کے واسطے ان کے آستانوں پر ناک رگڑی، گڑگڑا، گڑگڑا کر، دامن پھیلایا، لیکن کچھ بھی حاصل نہ ہوسکا۔" علم کی جستجو کا ولولہ خیز، یا شاید آرزومندانہ بیانیہ ضرور ہے، مگر اسے ہم ایک امر واقعہ کے طور نہیں لے سکتے؛ آپ بیتی سے اس امر کی واقعاتی تائید نہیں ہوتی کہ جوش صاحب نے علماے عالم کے سامنے کاسہ گدائی بڑھایا ہو۔ یوں بھی کاسہ گدائی بڑھانا، جوش صاحب کی انانیت کے خلاف تھا۔ تاہم باقی تینوں میلانات، ان کی شخصیت کی متابعت، گداز، دردمندی، خوف وغیرہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ اپنی شخصیت کے دوسرے، متضاد میلان کا ذکر انھوں نے نہیں کیا، جو در اصل اقتداری علامتوں کا مضحکہ اڑانے سے عبارت ہے۔

جوش صاحب کے سلسلے میں سب سے دل چسپ بات غالباً یہ ہے کہ اقتداری علامتوں سے، ان کی نفرت کا آغاز کسی نہ کسی واقعے سے ہوا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ کچھ نہ کچھ اہمیت رکھتی ہے کہ حقیقتاً جوش صاحب کی زندگی میں اس طرح کے واقعات رونما ہوئے یا نہیں، مگر اہم تر بات یہ ہے کہ جوش صاحب نے مذکورہ نفرت کے آغاز کا بیان کس ڈھنگ سے کیا ہے، کیوں کہ اسی کی مدد سے ہم جان سکتے ہیں کہ انھوں نے اپنے شخصی رجحانات کی جڑوں کی تلاش میں، کون سا طریقہ اختیار کیا ہے؟ یہ طریقہ 'بیانیہ' ہے۔ وہ ایک کہانی تیار کرتے ہیں، جس کے لیے وہ ایک

کلاسیکی انداز کا افسانوی تخیل بروئے کار لاتے ہیں۔ اسے لکھنوی افسانوی رو داستانی اسلوب میں بیان کرتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کی آپ بیتی میں، اپنی جڑوں کا علم نوعیت کے اعتبار سے 'بیانیہ' ہے؛ یعنی یہ تجزیاتی علم کے برعکس، بیانیاتی علم ہے۔ یہ اچنبھے کی بات نہیں کہ بیانیہ بھی ہمیں علم دے سکتا ہے۔ بیانیہ علم، تجزیاتی علم کے مقابلے میں کہیں زیادہ مربوط و منظم ہوتا ہے۔ نیز یہ باور کراتا ہے کہ کوئی شے زمان و مکاں کی اس دنیا سے باہر نہیں؛ ہر شے کی علت اسی زمان و مکاں میں موجود ہے۔ اس بنا پر 'بیانیاتی علم' یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ وہ انسانی پیمانے پر زیادہ مستند ہے۔ اس کے علاوہ، بیانیہ علم، اس مفہوم میں عوامی ہوتا ہے کہ یہ اس زبان میں پیش ہوتا ہے، جس سے عوام سب سے زیادہ مانوس ہوتے ہیں۔ کہانی سے جوش صاحب کی دل چسپی کا سبب خود آپ بیتی کی ہیئت بھی ہو سکتی ہے، جو اصلاً کہانی کی ہیئت ہے۔ بہر کیف، جوش صاحب نے بیانیہ اسلوب کی مدد سے اپنا 'نفسیاتی ثقافتی رشتہ' لکھنوی روایت سے جوڑا ہے، جسے وہ کعبہ، تہذیب کہتے ہیں۔ مثلاً فرنگی سے نفرت کا آغاز لکھنو کے نخاس والے مکان سے ہوا، جہاں وہ اپنی کھلائی کے ساتھ بیٹھے تھے۔ سڑک پر کوئی شخص گھوڑے کو پیٹ رہا تھا۔ بڑی بی جان عالم پیا کو یاد کر کے رونے لگیں۔ جوش کو بڑی بی نے بتایا کہ ''جب سے ان بندر فرنگیوں کا راج ہوا ہے، ان غازی مردوں کو چابکوں سے مارا جانے لگا ہے۔'' بڑی بی کی باتیں سن کر جوش صاحب بلبلا گئے اور انھیں فرنگی سے نفرت ہوگئی۔ ''اور وہی لڑکپن کی نفرت آگے چل کر میری سیاسی نظموں کے روپ میں شعلہ فشانی کرنے لگی''۔[۸] گویا جوش کی فرنگی سے نفرت کا آغاز، ترقی پسند تحریک کا حصہ بننے سے پہلے ہو چکا تھا، اور اس نفرت کو پیدا کرنے میں اودھ کی اس عمومی ثقافتی فضا کا ہاتھ تھا، جس میں بادشاہان اودھ سے عوام کی محبت موجود تھی۔ خیر، آپ بیتی میں جہاں جہاں فرنگیوں کا ذکر ہوا ہے، ان پر طنز و استہزا کے تیر برسانے میں جوش صاحب نے تامل نہیں کیا۔

فرنگی، جوش کے لیے سیاسی استعمار ہیں، اور علی گڑھ اس استعمار کے حامیوں کی علامت ہے۔ چناں چہ دونوں کے سلسلے میں جوش نے طنز و تنقید و استہزا سے کام لیا ہے۔ بلاشبہ علی گڑھ و سرسید پر جوش کی تنقید میں نیا کچھ نہیں؛ اس کا لب لباب وہی ہے جسے اکبر اپنی طنزیہ شاعری میں پیش کر چکے تھے، مگر جوش کی ذہنی دنیا کو سمجھنے کے سلسلے میں یہ بہر حال اہم ہے۔

محمڈن اینگلو اورینٹل کالج : یہ مسلمانوں کو غیر اسلامی خطاب دینے والا،

> غلامانہ انگریزی نام ،اس کالج کے بانی ،ان سید احمد نے (جن کے کاسہء سر میں "سر" کے خطاب کا ہندوستان شکار عقاب اپنا آشیاں بنا چکا تھا) اپنی ذہنیت کے اس تیشہ زبوں سے تراشا تھا،جس سے حب وطن کے پہاڑ کاٹے جاتے تھے،اور "عشرت کدہ پرویز" کی جانب جوئے شیر لائی جاتی تھی۔،اور یہ خدا بخشے انھیں خویش دشمن و بیگانہ دوست بزرگ کا موروثی اثر ہے جو آج تک ہمارا تعاقب کر رہا ہے۔[۹]

اس کے بعد جوش صاحب نے ایک ایک کر کے، وہ نقصانات گنوائے ہیں جو علی گڑھ نے ہندوستان کو پہنچائے۔ مثلاً، یہ تحریک اس لیے اٹھائی گئی تھی کہ مسلمانوں کو ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی سے بے تعلق ثابت کیا جائے کہ 'مسلمانوں کا دل حب وطن جیسی ذلیل چیز سے قطعی آلودہ نہیں ہے'؛مسلمانوں کو بس اتنی تعلیم دی جائے کہ وہ بابو یا ڈپٹی کلکٹر بن سکیں؛مسلمان اپنی زبان کو بھول بھال کر انگریزی میں سوچے، انگریزی میں خواب دیکھے؛نیز مغربیت اختیار کر کے،مشرق سے اس قدر بے زار ہو جائے کہ اپنی ثقافتی روایت کو ذلیل اور یہاں تک کہ اپنے باپ دادا کو احمق سمجھنے لگے۔(یہاں اکبر کی آواز صاف محسوس ہو رہی ہے:ہم ایسی کل کتابیں قابل ضبطی سمجھتے ہیں/کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں)۔یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ جوش صاحب نے علی گڑھ پر کڑی تنقید اور کاٹ دار طنز کرتے ہوئے ،مسلمانوں اور مشرق کا مقدمہ پیش کیا ہے،جس کا ذکر یا دوں کی برات پر لکھی جانے والی تنقید میں عموماً نہیں ملتا۔جوش کے نقادوں کی توجہ ،ان کی تعقل پسندی، روایت شکنی، مذہب سے بے زاری پر رہی ہے ،اور شاید اس لیے کہ خود جوش نے جگہ جگہ ،ان کا بانگ دہل اظہار کیا ہے؛لیکن بچپن کے ثقافتی و مذہبی اثرات کس کس طرح ،چپکے چپکے ظاہر ہوتے ہیں،اور 'بالغ عمری' کے بہت سے دعووں کو تہ و بالا کر دیتے ہیں،اس جانب ،جوش کے نقادوں کی کم ہی نگاہ پڑی ہے۔جوش جب سیاسی و ثقافتی اقتدار کی علامتوں کو طنز و تنقید کا نشانہ بناتے ہیں تو در اصل ان ثقافتی علامتوں کے تحفظ کا مقدمہ لڑ رہے ہوتے ہیں،جنھیں استعمار یا اس کے حامیوں نے نقصان پہنچایا۔

نفسیاتی زاویے سے دیکھیں تو 'ثقافتی علامتوں کے تحفظ کا مقدمہ' اس لیے لڑا جاتا ہے کہ اپنے 'مستند میں' کو محفوظ اور مستحکم بنایا جا سکے۔'میں' اگرچہ ایک داخلی ،نجی ہستی ہے ،مگر اسے جو

شے مستند بناتی ہے، وہ خارجی ہے، یعنی ثقافت۔ جس ثقافت میں، مَیں تشکیل پاتا ہے، وہی اس کو حقیقی ہونے کی سند بھی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے مَیں کی اصل مقامی رہتی ہے۔ مَیں خواہ کس قدر عالمی ہونے کا دعویٰ کرے، یعنی باہر کی طرف پھیلنے، اور اوپر بلند ہونے کی کوشش کرے، اس کی مقامیت اسے نیچے اور ماضی کی طرف کھینچتی رہتی ہے۔ مَیں کے استناد کو سب سے بڑا خطرہ ان ثقافتی اثرات سے ہوتا ہے، جن کی نوعیت استعماری ہوتی ہے۔ اگر غیر استعماری اثرات، کسی ثقافت کو نیا خون دیتے ہیں تو استعماری اثرات اس کا خون نچوڑ لیتے ہیں؛ وہ جڑوں پر وار کرتے ہیں، اور لوگوں کو بیگانگی و اجنبیت و بے معنویت کے احساسات سے دوچار کرتے ہیں۔ جوش کے یہاں بھی یہ احساسات ہیں، اور ان کے طنز کا محرک ہیں۔ گویا ان کے طنز کا ہدف، ان کے داخلی ثقافتی وجود پر حملہ آور ہونے والے بیرونی، استعماری عناصر ہیں۔ جوش کی ذہنی تشکیل 'لکھنوی ثقافت' کے تحت ہوئی؛ ملیح آباد لکھنو ہی کا ایک نواحی قصبہ تھا؛ جوش کے گھر لکھنوی شعرا کا مسلسل آنا جانا تھا؛ جوش کی شیعت بھی، لکھنو کی دین ہے؛ جوش نے بچپن میں لکھنوی کہانیاں سنیں۔ اسی لکھنو پر، جسے جوش کعبہ تہذیب کہتے ہیں، فرنگی نے غاصبانہ قبضہ کیا۔ فرنگی سے نفرت کا آغاز بھی جان عالم پیا کے اس ناسٹلجیائی ذکر سے ہوا، جو ایک بوڑھی عورت نے جوش کے سامنے کیا۔ خود اس بوڑھی عورت کے لفظوں میں فرنگی کے لیے طنز کے نشتر تھے، اور اس طنز کی جڑیں بھی ماضی کے لکھنو سے والہانہ محبت میں تھیں۔ جان عالم پیا اہل لکھنو کی لکھنوی ثقافت سے محبت کا استعارہ تھا۔

جوش کی تقشف سے روگردانی کا بیان بھی ایک کہانی کی صورت ہے۔

> میں ایک روز حسب معمول امانی گنج کے میدان میں ٹہل رہا تھا.... دسمبر کی برفانی ہوائیں، اونی واسکٹ کو توڑ کر سینے میں چبھ رہی تھیں۔ فضا اپنی کالی کملی کو اوڑھ لینے کے واسطے جھنک رہی تھی؛ تھکی ماندی چڑیاں بسیرا لے رہی تھیں۔ دور دور تک اداسی چھائی ہوئی تھی، اور آفتاب کے ڈوب جانے کی کراہ فضا میں تھرتھرا رہی تھی کہ میں نے دیکھا کہ ایک کوزہ پشت بوڑھی بڑی بی، لکڑی ٹیکتی، اور ریلوے لائن کو عبور کرتی ہوئی، انتہائی دردمندی کے ساتھ میری طرف رینگتی چلی آرہی ہیں۔... ان کا یہ عالم دیکھ کر میرے رونگٹے کھڑے ہو گئے... سوچنے لگا کہ یہ جلے کے جاڑے، یہ برف میں جلا

جھپٹنا، یہ ہڈیوں کو تراشنے والی ٹھنڈی ہوا، یہ اونگھتا چٹیل میدان، اور یہ ضعیفہ؟"[۱۰]

واقعہ نویسی کرتے ہوئے جوش صاحب کے قلم میں ایک عجب جوش بھر جاتا ہے: یہ جوش، اس واقعے سے وابستہ نفسی کیفیت کی بازیافت سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس واقعے کی معمولی سے معمولی جزئیات کو، تمام حسی تلازمات کے ساتھ، لطف لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ وہ Telling سے زیادہ Showing میں یقین رکھتے محسوس ہوتے ہیں۔ اس واقعے کو بھی خاصی تفصیل سے بیان کرنے کا مقصد، یہ ظاہر کرنا ہے کہ جب ان کے تقشف کا خاتمہ ہوا تو ان کی نفسی حالت کیا تھی؟ "میرا سر چکرانے لگا کہ اللہ کی بنائی ہوئی اس دنیا کا یہ عالم ہے کہ یہاں قدرت نے طاقت کو یہ لائسنس دے رکھا ہے کہ وہ ناطاقتی کو کچل ڈالے"۔ اس کے ساتھ ہی انھیں تاریخ کی اقتداری علامتیں یاد آنے لگیں: یزید، شمر، نادر، نیرو، چنگیز، ہلاکو، مسولینی اور ہٹلر۔" ایک سانس میں غور کرنے کے بعد، زندگی میں پہلا دن تھا کہ خدا کے عادل و حکیم اور رب ورزاق ہونے سے میرے دل میں شدید بدگمانی پیدا ہوگئی، اور جھوٹ کیوں بولوں، مجھ کو خدا پر اس قدر غصہ آ گیا کہ میں نے چاروں طرف نگاہ دوڑائی کہ اگر آس پاس کوئی مسجد ہو تو اسے آگ لگا دوں... مسجد وہاں تھی نہیں، ریلوے لائن کے شوالے پر نظر پڑ گئی، میں غصے میں بھرا، ادھر گیا، اور شوالے کے دروازے پر کھڑے ہو کر اول فول بکنے لگا"[۱۱]۔ غور کیجیے، جوش صاحب تقریباً اسی ہیجانی نفسی کیفیت سے یہاں دوچار ہوئے ہیں، جس سے وہ اپنے باپ کی طرف چاکو پھینکنے کے وقت گزرے تھے۔ دونوں واقعات میں ان کا ردعمل یکساں تھا: طاقت و اقتدار کے مظاہر کی شکست کی کوشش۔ طنز کی تہ میں یہی نفسی ہیجانی کیفیت موجود ہوتی ہے، اور لفظوں کو نشتر بنا کر اپنے ہدف کی اقتداری حیثیت کو شکست آشنا کرنا چاہتی ہے۔ ان واقعات سے ایک اور بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ کم از کم بچپن میں خدا، پدری طاقت کی علامت ہوتا ہے۔

جوش صاحب کے بیان کے مطابق، ان کے تقشف کا خاتمہ، ان کی تعقل پسندی کا آغاز بنا؛ تقشف کی راکھ سے تعقل پسندی کا جنم ہوا۔ انھوں نے اپنی قلب ماہیت کے واقعے کا بیان جس پرلطف پیرائے میں کیا ہے، اور جس طرح خیال و کیفیت کی ایک ایک لرزش کو لکھا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنی زاہدانہ زندگی کے خاتمے اور رندانہ زندگی کے آغاز نے ایک غیر معمولی

نشاط سے ہمکنار کیا تھا۔ جوش صاحب کے دل کا حال ذرا انھی کی زبانی سنیے:

> ایک روز نماز پڑھ رہا تھا کہ خیال آیا.. ایسی نمازیں، جن میں لب پر آمینیں ہوں اور دل میں شکائتیں، کس مرض کی دوا ہو سکتی ہیں۔ یہ خیال آتے ہی ایک توپ سی چلی میرے دل میں، دھائیں سے۔ میری کھوپڑی میں چناخا پیدا ہوا۔ میری عقل، میرے سر سے نکل پڑی اور میرے سامنے کھڑے ہو کر مجھ کو چونچ دکھانے لگی[11]۔

انھوں نے فی الفور نماز کو خیر باد کہا۔ داڑھی منڈوا دی۔ موٹے جھوٹے کپڑے اتار کر پھینک دیے۔ اچھا لباس پہنا۔ ٹمٹم منگائی۔ لکھنو پہنچے۔ ایک نازنین کے کوٹھے کا رخ کیا۔ رات اس کی مسہری پر گزاری۔ دل میں بس جانے والا مُلا رخصت ہوا۔ ''اس مُلا کے جاتے ہی میری خواب گاہ میں میرا گم کردہ شاعر: پس از مدت گزر افتاد، بر ما، کاروانے را، کے مانند ہنستا ہوا در آیا۔ آتے ہی اس نے دوڑ کر میرے گلے میں بانہیں ڈال دیں''۔ بلاشبہ یہ قلبِ ماہیت تھی: جوش صاحب نے ایک طرح کی زندگی ترک کی، اور دوسری طرح کی زندگی اختیار کی، لیکن ہمارے لیے جوش صاحب کی بات پر یقین کرنا مشکل ہے۔ ان کے بیان کے مطابق، ان کی دوسری طرح کی زندگی تعقل کی تھی، جب کہ حقیقت میں یہ تعیش کی تھی۔ جوش صاحب کو عقل نے چونچ نہیں دکھائی، ان لاشعوری جنسی خواہشوں نے چونچ دکھائی، جنھیں وہ اپنے تقشف کی زندگی میں مسلسل دباتے چلے آرہے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ تقشف کی زندگی جن پابندیوں کی حامل تھی، وہ شعوری، عقلی تھیں، اور ان پابندیوں سے آزادی لاشعوری، ورائے عقلی فعل تھا۔ 'گم کردہ شاعر' اس آزادانہ زندگی کی علامت ہے، جو عقلی، شعوری بندشوں کو شکست آشنا کرنے سے عبارت ہے۔ تاہم جوش صاحب کی قلب ماہیت 'فطری' تھی؛ جوش نے زاہدانہ زندگی جس زور وشور سے اچانک شروع کی، حضرت حبیب حیدر شاہ کی بیعت بھی کر لی، اپنا حلیہ بدل ڈالا، اور جنس و تعیش کی آرزو کا گلا گھونٹ ڈالا، اس کا ردِ عمل ہونا عین فطری تھا۔ ان کے اندر اصل جنگ مُلا اور شاعر، زاہد اور رند، شعور اور لاشعور کی تھی۔ جوش صاحب کی دیانت داد طلب ہے کہ انھوں نے اس جنگ میں شاعر، رند اور لاشعور کی فتح کا اظہار، کسی مصلحت و خوف کے بغیر کر دیا۔

جوش صاحب نے جگہ جگہ اپنی تعقل پسندی کا تفاخر آمیز دعویٰ کیا ہے۔ اس دعوے کی تائید

،ان کی آپ بیتی میں بیان کردہ واقعات و حقائق سے نہیں ہوتی۔ یہاں ہم صرف ایک واقعے کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ جوش صاحب نے کچھ خوابوں کا ذکر کیا ہے۔ آپ بیتی میں 'ایک خواب' کے عنوان سے جس خواب کا بیان کیا ہے، وہ اس دعوے کی تردید کے لیے کافی ہے کہ عقل ہی انسانی شخصیت کی واحد رہنما قوت ہے۔ جوش صاحب کے مطابق انھوں نے ۱۹۲۲ء میں ایک رات خواب میں حضرت محمد ﷺ کو دیکھا، جنھوں نے ارشاد فرمایا کہ ''یہ نظام دکن ہے، تم کو دس برس تک اس کے زیر سایہ رہنا ہے''۔ اس کے بعد بہ قول جوش صاحب، ایک نرالی خوشبو نے ان کا احاطہ کر لیا، جس کی تصدیق ان کی بیوی اور چھوٹے دادا نے بھی کی۔ اس کے بعد جوش صاحب دس برس تک نظام حیدرآباد کی ملازمت میں رہے۔ جوش صاحب کے اکثر نقادوں نے اس خواب کو من گھڑت قرار دیا ہے۔ مثلاً رشید حسن خاں نے مائل ملیح آبادی کے ایک مضمون کا حوالہ دیا ہے، جس میں ''انھوں نے بتایا تھا کہ جوش صاحب نے نظام حیدرآباد کی خدمت میں ایک درخواست بھیجی تھی، جس میں یہ لکھا تھا کہ شاہنامہ فردوسی کے انداز پر، میں خاندان آصفیہ کی منظوم تاریخ لکھنا چاہتا ہوں۔ نمونے کے طور پر اس کا ابتدائی حصہ بھی درخواست کے ساتھ منسلک کر دیا تھا''[۱۳]۔ خود جوش صاحب نے ایک دوسری جگہ اس سے مختلف بات لکھی ہے۔ ''لیکن جب عمر ڈھال کی طرف آنے لگی، میری امارت کا آفتاب ڈوب گیا۔ ناقدر شناس و بے مہر دنیا نے میرا خلعت خواجگی چھین کر، مجھے غلامی کا لباس پہنایا، اور میری گردن میں نظام دکن کی ملازمت کا طوق ڈال دیا''[۱۴]۔ اگر حیدرآباد جانا ان کی تقدیر میں لکھا تھا، جس کی بشارت انھیں پیغمبر اسلام ﷺ نے دی تھی تو اسے غلامی کا لباس کہنا سمجھ سے بالاتر ہے۔

بایں ہمہ ہمارے پاس کوئی ایسا ذریعہ نہیں، جس سے جوش صاحب کے اس خواب کی تصدیق یا تردید کرسکیں۔ ہماری نظر میں اس خواب کا بیانیہ، جوش صاحب کو سمجھنے میں بے حد معاون ہے۔ مثلاً پہلی بات یہ کہ جوش صاحب، لاشعور کو شعور پر، اور ماورائے حواس دنیا کو حسی دنیا پر، وجدان کو عقل پر فوقیت دے رہے ہیں۔ جوش صاحب، اپنی تعقل پسندی کے جوش میں علم کے ماورائی سرچشمے کا انکار بلند بانگ لہجے میں کرتے ہیں، مگر یہ خواب ایک بالکل مختلف کہانی سناتا ہے۔ یہ خواب بتاتا ہے کہ ان کے دل میں کہیں چور موجود تھا کہ صرف حواس اور عقل علم کا ذریعہ نہیں؛ ماورائے حواس دنیا بھی 'قطعی علم' کا ذریعہ ہوسکتی ہے؛ اس خواب میں دل کا یہی چور

ظاہر ہوا ہے۔ جوش صاحب کی آئندہ زندگی کے دس برس حیدرآباد میں گزریں گے، اس کا علم انھیں خواب میں اس عظیم المرتبت ہستی کے ذریعے ہوا، جو ایک حدیث کے مطابق حقیقتاً خواب میں ظاہر ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس خواب کے بیانیے میں جوش صاحب کا اصل تخاطب مسلمانوں کا یہی عقیدہ ہے کہ خواب میں بھی شیطان پیغمبرﷺ کا بھیس اختیار نہیں کر سکتا۔ لہٰذا ان کی بات کو من وعن قبول کرلیا جائے گا، اور جوش صاحب کی دہریت سے متعلق نفرت ختم ہو جائے گی، یا اس کی شدت میں کمی آجائے گی۔ گویا جوش صاحب، دہریت کی شناخت سے خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکے تھے۔ اس خواب کا بیان، واضح طور پر اس بات کا مظہر ہے کہ وہ مسلمان کے طور پر اپنی ابتدائی مذہبی شناخت کی بحالی چاہتے تھے۔ جوش کو اپنی مسلمانی شناخت کا کس قدر لاشعوری احساس تھا، اس کا اظہار مس میری رونالڈو سے عشق کے دوران میں بھی ہوا۔ جوش کے والد نے کہا کہ اگر فرنگی لڑکی مسلمان ہو جائے، اور پردہ نشینی اختیار کرلے تو وہ اسے بہو کے طور پر قبول کرنے پر آمادہ ہیں۔ جوش نے دونوں شرطیں مس میری رونالڈو کے سامنے رکھیں۔ وہ پردہ نشینی پر تو تیار ہوگئی، مگر اسلام قبول کرنے سے اس لیے انکار کردیا کہ اس کی نظر میں "یہ گنڈوں کا دین ہے"۔ جوش کو تاؤ آگیا، اور انھوں نے ایک بھاری اسٹول اٹھا کر اس کو کھینچ کر مار دیا۔ جوش صاحب عیسائی مذہب کو برا بھلا کہتے اس کے گھر سے روانہ ہوگئے۔ جوش کا جذباتی ردعمل، ان کی مذہب سے کسی داخلی گہری وابستگی سے زیادہ، قومی مذہبی شناخت کے اثبات سے عبارت تھا۔

جوش صاحب کے خواب، اور مس رونالڈو کے واقعے کو نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی عہد کے قومی بیانیوں کی روشنی میں دیکھا جانا چاہیے۔ یہ قومی بیانیے، مذہب اساس تھے۔ چوں کہ مذہب اساس تھے، اس لیے ان میں ایک طرح کی 'تقدیس کی طاقت' پیدا ہوگئی تھی۔ دوسری طرف سیاسی وجوہ، آزادی کی تحریکوں، پریس کی حدر درجہ نفوذ پذیری نے انھیں اس قدر طاقت ور بنا دیا تھا کہ برصغیر میں رہنے والا کوئی شخص ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ ان قومی بیانیوں نے ایک حساس انسان کی وجودی شناخت کے سوال کو قومی، مذہبی شناخت سے بھڑا دیا تھا۔ یعنی 'میں کون ہوں' جیسے انسان کے بنیادی، فلسفیانہ سوال کو ایک سماجی مسئلہ بنا ڈالا تھا؛ صاف لفظوں میں آدمی کو اپنی فطری آزادی کے ساتھ، انسانی وجود کے ازلی سوالات پر غور کرنے کی فرصت وحق سے محروم کردیا تھا۔ بنا بریں جوش صاحب کو اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ 'ایشیا میں کسی

خالص مفکر کا پیدا ہو جانا تقریباً ایک محال امر ہے'۔ غالباً وہ خالص مفکر سے ایسا شخص مراد لیتے ہیں جس کی فکر تضادات سے ملوث نہ ہو، اور جسے اپنی ہر بات کہنے کی آزادی ہو۔ بہ ہرکیف، جوش صاحب خود کو لاکھ 'کافر باللہ' اور 'مومن بالانسان' کہیں، ان قومی بیانیوں کا غیر محسوس جبر انھیں 'مومن بالمسلمان' ہونے پر مجبور کرتا تھا۔ یہاں تک کہ جوش صاحب کا پاکستان آنا بھی اسی سلسلے کی کڑی تھا۔ پاکستان آنے کا بڑا محرک، وہ اندیشہ تھا جو ہندوستان میں اردو اور مسلمان کی قومی شناخت کو لاحق تھا۔ اسی طرح جوش صاحب، اگرچہ تمام بانیان مذاہب کے احترام کا ذکر کرتے تھے، مگر خصوصیت کے ساتھ جن ہستیوں کا دل سے احترام کرتے تھے، ان میں انھوں نے حضرت محمد عربی ﷺ، حضرت علیؓ، اور حضرت حسینؓ کے اسما لکھے ہیں۔ جوش صاحب آبائی عقائد سے آزاد ہو جانے کا جابجا ذکر کرتے ہیں، مگر یہ ذکر دراصل، اس شدید دباؤ کو برابر محسوس کرنے کا دوسرا نام ہے، جو ان عقائد کے شعوری انکار کے ساتھ، لاشعور میں بڑھ جایا کرتا ہے۔ اس طرح کا دباؤ آدمی کو نیوراتی بنا سکتا ہے، مگر جوش صاحب کو جس بات نے نیوراتی ہونے سے محفوظ رکھا، وہ ایک طرف یہ اقرار تھا کہ آبائی عقائد طاقت ور ہوتے ہیں (ڈر کا سامنا ہی ڈر کو کم کرسکتا ہے)، اور دوسری طرف وہ مذہب و خدا، اور الوہی ہستیوں کے 'محدود اور رائج' تصور کے منکر تھے۔ ''وہ دراصل خدا کے اس تصور کے خلاف ہیں جو ناپختہ ذہن انسانی کا تراشیدہ ''شخصی خدا'' Personified God ہے''[۱۵]۔ جوش نے مذہبی عقائد کی ایک ایسی تعبیر کی کوشش کی ہے، جس کی مدد سے عظیم مذہبی ہستیوں کی انسانی صفات روشن ہوتی ہیں؛ وہ پیغمبروں اور اماموں کی جو تصویر ابھارتے ہیں، وہ انسانی دنیا کی تصویر ہوتی ہے؛ وہ ان صفات کے حامل ہیں جنھیں انسان اپنی بشری وفطری صلاحیتوں کی نشوونما کر کے پیدا کرتا ہے۔

مذکورہ وجوہ سے جوش صاحب کی علانیہ دہریت کی تہ میں لاادریت موجزن تھی۔ خود کہتے ہیں ''بہر حال میں اقرار و انکار کے دوکروں کے، بیچوں بیچ بیٹھا ہوں''[۱۶]۔ یوں بھی دہریت ایک غیر معمولی نفسی حالت کو جنم دیتی ہے۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ انکارِ محض کی حالت ہے، جس میں انسان مطلق آزادی کے ساتھ، اپنی سب خواہشوں کی تسکین چاہتا ہے۔ ممکن ہے، دہریت کی حالت میں کوئی ایسا مرحلہ آتا ہو، جس میں آدمی خود کو ہر ذمہ داری اور جواب دہی سے آزاد محسوس کرتا ہو، مگر نفسیاتی تجزیے کی رو سے دہریت، کبریائی ذمہ داریوں کا بوجھ اپنے ناتواں انسانی

کاندھوں پر اٹھانے سے عبارت ہے۔" ژنگ کہتا ہے کہ جب ہم خدا کا انکار کرتے ہیں تو ہم انا کو کبریائی تو تمیں دے دیتے ہیں۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہماری عقل اور ہمارا شعور اس کائنات کی زندگی اور موت کی ذمہ داری لے سکتا ہے۔ یہ دہریت کی نفسیاتی تعبیر ہے جو بہت حد تک درست بھی جاسکتی ہے"[۱۷]۔ گویا دہریت ایک استعارہ ہے، جس میں کبریائی ذمہ داریوں کا مفہوم، انسانی شعور کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ جوش صاحب کے یہاں ہمیں دہریے وجودیوں کا یہ تصور کہیں نہیں ملتا کہ دنیا میں جہاں کہیں جو کچھ رونما ہو رہا ہے، جوش خود کو اس کے ذمہ دار سمجھتے ہوں، اور اپنے ہر عمل کو پوری دنیا کے لیے حکم بناتے ہوں۔

بہر کیف جوش کی علانیہ دہریت اصل میں لاادری تھی۔ چناں چہ جب ایک کرے میں جوش کا احساس بھٹک رہا ہوتا تھا تو انھیں موذن کی آواز بھی گراں گزرتی تھی، اور جب دوسرے کرے میں ان کی روح قیام پذیر ہوتی تھی تو "ایسا معلوم ہوتا.. کہ تمام کرہ ارض عرش کی جانب پرواز کرتا چلا جا رہا ہے، اور تمام ثابت و سیار زمین کی جانب جھکتے چلے آ رہے ہیں"[۱۸]۔ لاادریت، ایک سطح پر انسانی آزادی کی علامت بن جاتی ہے، کیوں کہ اس میں انسان، انکار و اقرار، قبض و بسط کی متضاد حالتوں کا تجربہ کسی خوف یا مصلحت کے بغیر، اپنے اندر کی آواز پر کرتا ہے۔ وہ رد کرنے میں جھجکتا ہے، نہ قبول کرنے میں شرماتا ہے۔ اس بنا پر رد اور قبول، دونوں حالتِ التوا میں رہتے ہیں؛ ان میں سے کسی ایک کا تسلط، ذہن و احساس کی دنیا پر قائم نہیں ہو پاتا۔ نیز لاادریت، جس متضاد حالت کو جنم دیتی ہے، وہ ایک تخلیقی پیرایہ اختیار کرنے کا میلان رکھتی ہے۔ جوش صاحب کی باکمال نثر کا یہ ٹکڑا اس سیاق میں پڑھیے۔ واضح رہے کہ یہ ٹکڑا اس تحریر کا حصہ ہے جس میں جوش نے اپنے معاشقوں، یا اپنی جنسی زندگی کے آغاز کی کہانی لکھی ہے۔

> سب سے پہلے میرے ذوقِ جمال کو مرتب و مہذب بنانے کی نیت سے اس [قوت و حیات] نے افق کا گریباں پھاڑ کر نازل کر دیا، مجھ پر طلوعِ صبح کا قرآن... اب کیا تھا، مشرق کی زریں دھاریوں سے اترنے لگے، میرے ذہن پر آیات.... پھولوں کے امواج رنگ و بو سے اڑنے لگے میرے سر پر جبریل.. مرغانِ سحر کے چہچہوں سے گونجنے لگے میری محراب وجود میں نغمات داؤد[۱۹]۔

آپ نے ملاحظہ کیا! کس طرح یہاں حسیت و ماورائیت، دنیویت و تقدیس، ایک دوسرے میں آمیز ہو گئی ہیں، دونوں کا تضاد ایک دوسرے کو آنکھیں نہیں دکھا رہا، بلکہ ایک دوسرے سے آنکھیں چار کرنے لگا ہے؛ اور کس طرح وہ کیفیت پیدا ہو رہی ہے، جسے ارتفاع کے سوا کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ ارتفاع، جبلت کی روحانی جہت کے آشکار ہونے کا نام ہے۔ جبلت کی روحانی جہت، ایک ایسے انداز میں رونما ہوتی ہے کہ جبلت کی نفی نہیں ہوتی؛ اس میں اچانک ایک ایسا رخنہ نمودار ہوتا ہے، جس میں تقدیس کا نور جھانکنے لگتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں جبلت کا ہیجان ختم ہو جاتا ہے، اور روحانی احساس کے، انسانی بساط سے باہر ہونے کا خوف دم توڑ دیتا ہے۔ حسی لذت لطیف ہو کر جمالیاتی و روحانی کیفیت میں بدل جاتی ہے۔ جوش کی نثر میں ہمیں ارتفاع کی یہ کیفیت کئی مقامات پر ملتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں جوش صاحب کے کسی روحانی تجربے کا ذکر مقصود نہیں، صرف یہ باور کرانا مطلوب ہے کہ ان کی انشا جس جمال کی حامل ہے، اس میں ایک حصہ ان کی لادریت سے پیدا ہونے والی نفسیاتی، تخلیقی حالت کا بھی ہے۔

چند باتیں، جوش صاحب کے خواب سے متعلق مزید کہنے کی ضرورت ہے۔ الوہی ہستیوں سے متعلق خواب، اور ان خوابوں کی تفہیم میں فرق کیا جانا چاہیے۔ کسی الوہی ہستی کو خواب میں دیکھنا، دراصل اپنی قبل شعور کی، قدیم سائیکی کی پراسرار دنیا میں قدم رکھنا ہے۔ ان خوابوں کو من وعن سچا سمجھنا، ان کی راہنمائی کو قبول کرنا، ان کی علامتی حیثیت سے صرف نظر کرنا ہے۔ خواب لاشعور سے ظاہر ہوتے ہیں، جو علامت سازی کا منبع ہے۔ بہ قول ژنگ، ''خواب کے مندرجات علامتی ہوتے ہیں، اسی لیے ان کے ایک سے زیادہ معانی ہوتے ہیں۔ خواب ان سمتوں سے مختلف سمت میں اشارہ کرتے ہیں، جنھیں ہم شعوری ذہن کی مدد سے سمجھتے ہیں''[۲۰]۔ چوں کہ ہر علامت غیر متعین معانی کی حامل ہوتی ہے، اسی لیے خوابوں کی علامتوں کی تعبیر کی ضرورت ہوتی ہے، اور یہ تعبیر کسی خاص وقت میں انسان کی احساساتی حالتوں پر روشنی ڈالتی ہے؛ گویا خواب ہمیں علم دیتے ہیں، اپنے آپ کا، اپنے عقائد کا، اپنی الجھنوں کا، اپنی تشنہ آرزوؤں کا۔ جوش صاحب نے اس خواب کو علامت نہیں سمجھا، قدیم زمانے کے انسان کی مانند اس کی پراسراریت، اس کی معمائی کیفیت کو قبول کیا۔ خود کہتے ہیں: ''ممکن ہے کہ وہ خواب اور اس کے بعد کی خوشبو میرے آبائی عقائد کی ایک محسوس کیفیت، یا میرے شاعرانہ تصورات کی ایک حیرت ناک خلاقی ہو، ایسی

خلائی جو حواس کو فریب دے سکتی ہے، یا جناب والا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ انسان کے اس ابتدائی دور کے تمام قیاسات اور اب تک کے تمام سائنسی انکشافات سے قطعاً مختلف کوئی اور ہی چیز ہو۔"[۲۱] اصل یہ ہے کہ جوش صاحب نے ثابت کیا ہے کہ وہ حقیقت میں وجدان و لاشعور میں یقین رکھنے والے کلاسیکی آدمی تھے؛ ایک مفکر سے زیادہ شاعر تھے: ان کا تخیل، ان کے تعقل سے کہیں زیادہ طاقت ور تھا۔ کم از کم یادوں کی برات سے ظاہر نہیں ہوتا کہ جوش کی اصل شخصیت ایک جدید، عقلی آدمی کی تھی۔ یہاں تک کہ جوش صاحب کے تفلسف کا خاتمہ بھی انھیں 'جدید، عقلی آدمی' ثابت نہیں کرتا۔ انھوں نے زاہدانہ زندگی کے بعد جس رندانہ زندگی کو اختیار کیا، وہ بھی قدیم جاگیردارانہ تہذیب کی تعیش پسندی کے احیا سے زیادہ نہیں تھا۔ جوش صاحب نے جدید آدمی کی طرح بوہیمین طرز زندگی اختیار نہیں کیا، جس کی مثال ہمیں میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ جوش صاحب، اپنے جاگیردارانہ پس منظر کی تفاخر آمیز یاد سے شاید ہی غافل ہوئے ہوں!

ماضی کئی طرح سے جوش کے تخیل و تعقل پر اثر انداز ہوتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جوش صاحب کا انسان دوستی کا تصور بھی 'نیا' نہیں۔ اس کی اساس بھی ان کے اس ثقافتی ماضی میں تلاش کی جا سکتی ہے، جس کا شعوری طور پر وہ انکار کرتے ہیں۔ انسان دوستی کا مغربی تصور، بشر مرکز فلسفے کی پیداوار ہے، جس کے مطابق انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے۔ مغرب میں نشاۃ ثانیہ کے عہد میں لبرل آرٹس کی تعلیم سے شروع ہونے والا انسان دوستی کا فلسفہ "ایک ایسا نیا فلسفہ تھا، جس کا مفہوم انسانی فطرت کی تجلیل تھا، اور قرون وسطیٰ کی عقبیٰ سے متعلق اقدار کی جگہ اسی دنیا کے مقاصد کو رفعت بہ کنار کرنا تھا۔"[۲۲] اب ذرا جوش صاحب کا انسان دوستی کا تصور ملاحظہ کیجیے:

> یہ ایک ناقابل ابطال حقیقت ہے کہ انفس و آفاق یعنی تمام ذی حیات و غیر ذی حیات، واحد العناصر، واحد الخمیر، واحد القوام، واحد العلت، واحد النسل، اور واحد الاصل ہیں، اور اسی طرح واحد النسل ہیں۔ جس طرح پلاسٹک کے کھلونے اور پلاسٹک کے پھول، ہر چند اسما، اشکال اور اجسام کے اعتبار سے تمام کھلونے، اور پھول، ایک دوسرے سے قطعی طور پر مختلف و متضاد نظر آتے ہیں، لیکن اگر انھیں پگھلا دیں گے تو پلاسٹک کے سوا اور کچھ باقی ہی نہیں رہ جائے گا۔[۲۳]

وحدت انسانی کا یہ تصور، وحدت الوجود کے صوفیانہ نظریے کی 'انسانیاتی تعبیر' کے سوا کیا ہے؟ اصل یہ ہے کہ جوش صاحب نے وحدت انسانی کے حق میں وہی دلیل دی ہے، جسے ابن عربی نے وحدت الوجود کے حق میں دیا تھا۔ فتوحات مکیہ میں ابن عربی نے لکھا ہے کہ: "[ترجمہ] پس اگر تو آنکھ اور عقل دونوں کا مالک ہے تو تو ایک شے واحد کے علاوہ کسی اور چیز کو بالفعل نہیں دیکھے گا"۔ بس فرق یہ ہے کہ جوش صاحب نے اس دلیل کا معروض بدل دیا ہے؛ 'وحدت حق' کے مابعد الطبیعیاتی تصور کی جگہ وحدت انسانی کا مادی تصور پیش نظر رکھا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ جوش صاحب مغرب کے انسان دوستی کے نظریے کو ناپسند کرتے تھے، یا اسے ناقص خیال کرتے تھے، صرف اس بات پر زور دینا مقصود ہے کہ جوش صاحب کے یہاں مقامی ثقافتی علامات کی بازیافت کا ایک لاشعوری رجحان موجود ہے۔ انھوں نے انسان دوستی کے 'آفاقی تصور' کی تشکیل کے لیے، اپنی 'مقامی ثقافتی دنیا' کی طرف رجوع کیا ہے۔ اس بات کا ذکر بے جا نہیں ہوگا کہ کلاسیکی اردو شاعری میں وحدت الوجودی تصورات کثرت سے موجود تھے۔ مثلاً صرف دو شعر دیکھیے:

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

(میر درد)

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

(مرزا غالب)

وحدت الوجودی تصورات کی گہری سماجی معنویت تھی۔ برصغیر جیسے کثیر اللسانی اور کثیر الثقافتی معاشرے میں وحدت الوجود نے سماجی ہم آہنگی کی فضا پیدا کی تھی۔ یہی مقصود جوش صاحب کا بھی نظر آتا ہے۔ انھیں انسانی فطرت کی تحلیل کے فلسفیانہ تصور سے زیادہ، انسانی فطرت کی وحدت سے دل چسپی محسوس ہوتی ہے۔ وہ اس وحدت کو اپنے اخلاقی تصور کی بنیاد بناتے ہیں۔

O

جوش صاحب کا اقتداری علامتوں سے رشتہ خاصا پیچیدہ رہا ہے۔ ان کے یہاں اقتداری مظاہر کا مضحکہ اڑانے، اور ان کی طرف کھنچے چلے آنے کے متضاد دھارے موجود ہیں۔ وہ مذہبی مقتدرہ کا مضحکہ اڑاتے ہیں، اور، مذہبی مقتدر ہستیوں کی عظمت تسلیم بھی کرتے ہیں۔ ایک طرف وہ فرنگی اور اس کے ہم نواؤں پر طنز کے تیر برساتے ہیں، اپنے بیش تر ترقی پسند دوستوں کے برعکس ہٹلر اور مسولینی جیسے آمروں، تہذیب دشمنوں کی اس بنا پر مذمت سے انکار کرتے ہیں کہ اس سے ایسٹ انڈیا کے فرندوں کی حمایت کا پہلو نکلتا ہے، اور دوسری طرف، انگریز کے وفادار نظام حیدرآباد کی ملازمت قبول کرتے ہیں۔ پھر ایک وقت آتا ہے کہ نظام کے خلاف نظم پڑھنے کی جرأت کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ اسی طرح آمر ایوب خاں کی حکومت سے مدد کے طالب رہتے ہیں۔ انھیں حکومت کی مالی سرپرستی قبول کرنے میں کبھی عار محسوس نہیں ہوا۔ پاکستان آنے کے بعد انھوں نے پلاٹ، پرمٹ، لائسنس حاصل کرنے میں کوئی قباحت نہیں دیکھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ انھیں زیادہ تر ناکامیوں کا منھ دیکھنا پڑا۔ غالباً وہ شعرا کی حکومتی سرپرستی کے قدیم تصور کے اسیر تھے۔ جوش صاحب نے اپنی شخصیت کے اس تضاد کا تجزیہ کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی کہ ایک طرف وہ یہ کہتے ہیں "کھوکھلے اقتدار کی چھچھوری آرزو کے ڈسے ہوئے، ان سفید اور دیوانے سیاستدانوں کو، جو گلی گلی، ووٹوں کی بھیک مانگتے، کھوئی دولت کی، تاب مرگ نہ بجھ سکنے والی پیاس کے مارے ہوئے، ان جاہل اور بورائے صنعت کاروں، یعنی دولت مند ناداروں کو، جو قریوں قریوں نوٹوں کے پیچھے دوڑتے پھرتے ہیں، اس بات کا مطلق علم نہیں ہے کہ دنیا میں دولت کی نہیں، دماغ کی فرماں روائی ہے، اور سرکار قلم کے دربار میں، سکندر اعظم اور قارون پر شکم کی بس اس قدر آبرو ہے کہ اسے غلام اور اسے دریوزہ گر کے سوا اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ اور خیمہ رامش ورنگ کے متوالوں کو اس بات کا پتہ نہیں ہے کہ نوشت وخواند ایک ایسی بے نظیر عیاشی بھی ہے کہ راجہ اندر کا اکھاڑا، اس کے روبرو گور غریباں سے زیادہ سنسان نظر آتا ہے"[۲۳]۔ اور دوسری طرف ہر مشکل وقت میں کھوکھلے اقتدار میں شریک کسی صاحب اختیار کے منتظر بھی رہتے تھے۔ "جب دکن سے اخراج ہوا تھا تو سردار روپ سنگھ اور سروجنی نائیڈو نے میری مدد کی تھی۔ اس کے بعد شیو نرائن نے ہات بٹایا تھا، اور جب شیو نرائن نے ساتھ چھوڑ دیا تھا، اس وقت مہاراجہ پٹیالہ میری پشت پر آ کر کھڑے ہو گئے تھے۔ جب بمبئی میں نان شبینہ تک سے محروم ہونے کا وقت سر پر

آ پہنچا تھا، اس وقت پنڈت نہرو نے میری دست گیری کی تھی''[۲۵]۔ جوش صاحب کو فقط اپنی خاندانی حشمت پر تفاخر ہی نہیں تھا، وہ جاگیرداری عہد کے اس تصور کے اسیر بھی تھے کہ حکومتی سرپرستی و قدردانی، شعرا کا استحقاق ہے۔ خاندانی حشمت پر تفاخر بھی ،نفسیاتی اعتبار سے تلافی کی ایک صورت تھی۔ وہ جس پر تعیش خوشحال ماحول میں پلے بڑھے تھے، وہ ان کی جوانی کے دنوں ہی میں قصہ ماضی بن گیا تھا؛ وہ جاگیریں، نوکر چاکر، روپیہ پیسہ سب ختم ہوگیا تھا، مگر اس سب کی فخریہ انداز میں یاد، حالات کی سنگینی کو گوارا بناتی تھی۔ نیز صاحبانِ اختیار سے ربط ضبط، اپنی گم شدہ جاگیردارانہ شناخت برقرار رکھنے کا وسیلہ تھا۔

جوش صاحب کا دبدھا یہ تھا کہ وہ انسان دوستی کے تمام تر دعووں کے باوجود، اشرافیائی طرز زندگی سے کم پر خوش نہیں ہوتے تھے۔ وحدت انسانی کے تصور کا تقاضا ہے کہ سب کو یکساں حقوق حاصل ہوں؛ ہر ایک کو اپنی مرضی ومیلان سے ہر شے کے انتخاب کی آزادی حاصل ہو، مگر جوش صاحب سب انسانوں کو، 'بلا تفریق' 'انتخاب کی آزادی' دینے کے حق میں نہیں۔ فرماتے ہیں کہ ''بادہ خواری اور حسن پرستاری کا حق پہنچتا ہے ،صرف ان خاصانِ خدا کو، جو اقطاب واولیاے ادب ہیں''۔ اس کے حق میں جو دلیل دیتے ہیں، وہ اس قدر بودی ہے کہ ان کے وحدت انسانی کے دعوے کو مضحکہ خیز بناتی ہے۔ ''اگر ہراِیرے غیرے ،نتھو خیرے کے ہات میں بلوریں جام اور زلف مشک آشام دے دی جائے گی تو ،معاشرے کا نظام درہم برہم ہوجائے گا، اور اگر خدا نہ خواستہ حکام اس کے خوگر ہوجائیں گے تو پورا ملک تباہی کے کھڈ میں گر کر چکنا چور ہوجائے گا''[۲۶]۔ جوش صاحب کی توجہ اس جانب نہیں جاتی کہ یہ طرز فکر خالصتاً اشرافیائی اور طبقاتی ہے۔ اس کی رو سے ادب کے اولیا و اقطاب یعنی جوش صاحب کی قبیل کے ادیب ، خاص الخاص لوگ ہیں،جنھیں زندگی کرنے کے خصوصی ،خدائی اختیارات حاصل ہیں؛ یہی وہ لوگ ہیں جو عین حالت بے خودی میں بھی ذمہ داری کا شعور برقرار رکھنے کے اہل ہیں ۔ نیز کیا یہ وہی دلیل نہیں ہے ،جس کی مدد سے طاقتور طبقے ،کمزور لوگوں پر اپنا اقتدار قائم رکھتے ہیں؛ اسی دلیل کی مدد سے پدر سری سماج ،عورتوں کو غلاموں جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ جوش صاحب ، تعقل پسندی کے چیختے چنگھاڑتے دعووں کے باوجود، اپنے جاگیردارانہ اشرافیائی پس منظر سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔

بہر کیف،ان کی شخصیت کے یہ متضاد دھارے،کہیں ایک دوسرے کے متوازی بہتے ہیں ،اور کہیں ایک دوسرے سے ٹکراتے ،ایک دوسرے سے آمیز ہوتے ،ایک دوسرے کے ہم قرین ہوتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ جوش صاحب ،ان تضادات کوحل کرنے کی کوشش نہیں کرتے ۔ہمیں جوش صاحب کے یہاں اس نفسیاتی بحران کے شواہد نہیں ملتے ،جوتضادات کے عرفان سے پیدا ہوتا ہے ،کیوں کہ تضادات کا عرفان،ذات کی اکائی کو برہم کرنے کے ایک مہیب خطرے کے طور پرخود کو پیش کرسکتا ہے۔گویا جوش صاحب تضادات کوقبول کرتے ہیں۔ایسا کیوں کرتے ہیں؟ اس کا ایک ممکنہ جواب یہ ہوسکتا ہے کہ وہ دائروی تصور کائنات(Spherical Worldview)میں یقین نہیں رکھتے؛وہ یہ نہیں سمجھتے کہ زندگی یکساں ومتجانس عناصر سے عبارت ہے،یا یکساں ومتجانس عناصر کے غلبے کی کوششوں سے عبارت ہے؛وہ زندگی میں متضاد و غیر متجانس عناصر کی بہ یک وقت موجودگی کے عرفان کوقبول کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں؛ان کے طنز کا ماخذ یہی علم ہے ۔بلاشبہ متضاد و غیر متجانس عناصر کی بہ یک وقت موجودگی ،زندگی کا ایک نامکمل تصور پیش کرتی ہے۔دائروی تصور کائنات ،زندگی کومکمل بنا کر پیش کرتا ہے۔اس تصور کے تحت طنز نہیں،آدرشی شاعری کی جاسکتی ہے۔

آخر میں چند باتیں کتاب کے اس حصے سے متعلق جسے غالباً سب سے زیادہ توجہ ملی؛یعنی جوش کے معاشقے۔

جوش صاحب کے ڈیڑھ درجن کے قریب معاشقے کوئی ایسا غیر معمولی واقعہ نہیں کہ انھیں اس قدر اہمیت دی جاتی (آخر دنیا میں کون ایسا شخص ہے جس کی کتاب زندگی میں ایک سے زیادہ حسیناؤں کے نام درج نہیں ہوتے ،یاان کی شدید آرزو نہیں ہوتی)،مگر یادوں کی برات کی شہرت یا بدنامی میں ان معاشقوں کا بڑا حصہ ہے۔کتاب کی شہرت یا بدنامی میں ایک کردار خود جوش صاحب کا بھی تھا۔کچھ لڑکوں اور باقی عورتوں سے جوش صاحب کے عشق،ان کا ذاتی معاملہ تھے،مگر ان کے بیانیے لکھ کر انھوں نے اس ذاتی معاملے کو بہ یک وقت عمومی دل چسپی کی چیز اور سماجی مسئلے کی صورت دے دی ۔ جوش نے لطف لے لے کر ہر معاشقے کی کہانی لکھی ہے۔ہمیں نہیں معلوم اصل واقعات کیا تھے،مگر کتاب میں انھیں جس طور بیان کیا گیا ہے،وہ انھیں جنسی وجمالیاتی تخیل کومہمیز کرنے والی کہانیاں بناتا ہے۔جوش صاحب کی اس تیکنیک سے ہم ایک نتیجہ تو

پورے اعتماد سے اخذ کر سکتے ہیں: یہ کہ بہتر برس کی عمر میں یہ عشقیہ کہانیاں لکھتے ہوئے، ان کا جنسی و جمالیاتی تخیل (انھیں علیحدہ کرنا آسان نہیں) پوری طرح فعال تھا۔ یہ کہانیاں لکھتے ہوئے ،انھیں عجب سرشاری محسوس ہوئی، جو ان کہانیوں کی سطر سطر میں رواں محسوس ہوتی ہے۔اس سرشاری کی بعض لہریں گزرے واقعات سے وابستہ لطف و انبساط کی ہیں تو اکثر موجیں ان واقعات کو یاد کرنے ،اور ان کی تشکیل نو کی تخلیقی سعی کی پیداوار ہیں۔ جوش صاحب کے معاشقوں کو اس تناظر میں بھی پڑھا جانا چاہیے۔

ان کہانیوں کے ضمن میں ایک یہ نکتہ بھی توجہ طلب ہے: جوش صاحب کے ذہن میں ،عشق کے روایتی تصور (جو ایک ہی شخص کو محبوب بنائے رکھنے سے عبارت ہے) اور اپنے کثیر معاشقوں کے ضمن میں اچھی خاصی الجھن موجود تھی۔ان کی فوق انا انھیں کٹھرے میں کھڑا کرتی تھی ،اور ان سے عشق اور عیاشی کے فرق پر جرح کرتی تھی۔اس کا صاف مطلب ہے کہ اس روایتی اخلاقیات کا کانٹا جوش کے دل میں چبھن پیدا کرتا تھا، جو عشق و عیاشی کے فرق سے عبارت ہے۔ جوش، مجنوں و فرہاد کے روایتی عشق پر تنقید کرنے کے باوجود، اسی روایتی عشق کی اخلاقیات کو پسند کرتے تھے؛ وہ بغاوت پسند تھے، مگر بغاوت کے اخلاقی مضمرات سے خوفزدہ بھی تھے۔ چناں چہ اپنا دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں۔ ''میں نے کبھی اپنے دل کو عیاشی کا وطن بننے نہیں دیا ،بلکہ اسے ایک رات کا مسافر خانہ بنائے رکھا، اور ایسا مسافر خانہ جس پر صبح کی پہلی کرن کبھی نہیں پھوٹی''۔[۲۷]

اوّل تو اس دفاع کی ضرورت نہیں تھی۔ دوم یہ خاصا کمزور دفاع ہے۔ اس لیے کہ یہ ایسی دلیل ہے، جو مکمل طور پر موضوعی ہے، جب کہ دفاعی دلیل معروضی ہونی چاہیے؛ یعنی ہم اس بات کی تصدیق کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ جوش کا دل عیاشی کا وطن تھا یا عشق کا گھر۔اس دلیل کی نوعیت کم و بیش وہی ہے، جسے جوش صاحب نے اپنی بیگم سے جھوٹ بولنے کے سلسلے میں پیش کیا ہے۔ جوش صاحب نے بیگم سے جھوٹ کو جائز ثابت کرنے کے لیے ذہانت کا مظاہرہ تو کیا ہے، سچ قبول کرنے کی اخلاقی جرأت کا نہیں۔

جوش صاحب کے معاشقوں کی ان کہانیوں کا نفسیاتی مطالعہ ،کچھ ایسی گرہیں کھول سکتا ہے ،جن کا تعلق عشق و جنس میں تسکین تلاش کرنے ،اور پھر پیاس محسوس کرنے سے ہے۔

مرد، عورت یا عورتوں سے جو تعلق قائم کرتا ہے، اور یہ تعلق جو نوعیت اختیار کرتا ہے، اس کا

مطالعہ تصویرِ زن (Anima) کے آرکی ٹائپ کی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔ تصویرِ زن عمومی آرکی ٹائپ ہے، مگر ہر آدمی کے یہاں مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ ژنگ نے تصویرِ زن کے چار مدارج بتائے ہیں[۲۸]۔ وہ پہلے درجے کو حوا کا نام دیتا ہے۔ اس میں عورت محض ایک حیاتیاتی جنسی وجود ہے۔ دوسرے درجے میں جنسی عنصر کے ساتھ ساتھ جمالیاتی و رومانوی پہلو بھی شامل ہوتے ہیں۔ اس منزل کو ژنگ ہیلن کا نام دیتا ہے۔ تیسرے درجے میں جنسی آرزو، روحانی اور مذہبی سپردگی اور اعتقاد میں بدل جاتی ہے؛ اسے ژنگ کنواری مریم کا نام دیتا ہے۔ جب کہ چوتھے اور آخری درجے میں تصویرزن، حکمت کی علامت ہے۔ اسے صوفیہ کہا گیا ہے، جو ابتدائی عیسائی عقیدے کی رو سے روح القدس کی علامت تھی۔ جوش کے یہاں ہمیں حوا اور ہیلن کی تصویرزن دکھائی دیتی ہے۔ جوش، شہوت ہی کو عشق کہتے ہیں۔ جوش کا یہ تصور عشق، حوا اور ہیلن کے آرکی ٹائپ کی پیداوار ہے۔ حوا اگر اولین عورت ہے، جس سے مرد نے حیاتیاتی جنسی تعلق قائم کیا، تا کہ نسل انسانی آگے بڑھ سکے، تو ہیلن عورت کے مثالی حسن کی علامت ہے، جس کے حسن کا شکار ہو کر کتنے غریب مارے گئے۔ پیرس کے ساتھ اس کی محبت نے دو ملکوں کو خوف ناک جنگوں میں دھکیل دیا۔ دوسرے لفظوں میں جوش کے نسائی آرکی ٹائپ نے، عورت سے جنس و رومان کا رشتہ قائم کرنے کی انھیں تحریک دی۔۔ خود کہتے ہیں: ''جی ہاں میں نے عیاشی کی ہے، جی بھر کر، لیکن عشق بازی کی ہے جی سے گزر کر۔ عیاشی نے جسم کی کھیتیاں لہلہائیں۔ عاشقی نے میرے ذہن کی کلیاں چٹکائیں۔ عیاشی نے لذات حواس سے دوچار کیا۔ عاشقی نے نشاط شعور سے سرشار کیا... عیاشی نے میرے حیوان کو تھپتھپایا۔ عاشقی نے میرے انسان کو جگایا اور قلب گداختہ کی دولت بیدار مرحمت فرما کر، مجھ کو شاعری اور حب نوع انسانی کا راستہ دکھایا''[۲۹]۔ (یہاں جوش صاحب عشق و عیاشی میں ایک ممکنہ مصالحت میں کوشاں نظر آتے ہیں، جو دراصل عیاشی سے وابستہ خوف پر غالب آنے کی صورت ہے)۔ حوا کا آرکی ٹائپ انھیں عورت سے عیاشی کا رشتہ قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے، اور ہیلن کا آرکی ٹائپ، عاشقی کی تعلیم دیتا ہے۔ جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، عورت کا آرکی ٹائپ روحانی سپردگی اور حکمت کی منزل کی طرف مرد کی راہنمائی کر سکتا ہے، وہ جوش کے یہاں موجود نہیں۔ عورت کا آرکی ٹائپ بہ یک وقت سلبی اور ایجابی ہوتا ہے۔ جوش کی معشوقائیں اگر عورت کے آرکی ٹائپ کا ایجابی رخ رکھتی ہیں، تو جوش کی بیوی، تصویرزن کے سلبی

رخ کی نمائندگی کرتی ہے۔ جوش نے اپنی بیوی کا جو خاکہ لکھا ہے، اس میں وہ سراپا غیظ وغضب نظر آتی ہے۔

جوش صاحب عشق کو جنس وشہوت کا نام دیتے ہیں۔ ان کے قصوں سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے۔ وہ عشق کے سب مراحل ایک آن میں طے کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ جنس کی طلب جبلی ہے، مگر اس کا مفہوم 'فطری' نہیں ہوتا۔ ہر طلب کی مانند اس کا مفہوم 'باہر' سے حاصل کیا جاتا ہے۔ اپنی جبلی طلب کی تسکین کے دوران ہی میں آدمی اس دنیا میں داخل ہوتا ہے، جسے ژاک لاکان (۱۹۰۱ء۔۱۹۸۱ء) نے 'خواہش' کا نام دیتا ہے۔ جوش کی عشقیہ کہانیوں کی نفسیاتی توجیہات کے لیے ہمیں لاکان کا خواہش کا نظریہ بھی کافی مدد دے سکتا ہے۔ لاکان نے آدمی کی ذہنی دنیا میں ضرورت، مطالبے اور خواہش کو کارفرما دیکھا ہے۔ ضرورت فطری ہے، مگر بچہ جب اپنی ضرورت کا اظہار کرتا ہے تو اس کی تسکین کوئی دوسرا (ماں، باپ یا سرپرست) کرتا ہے۔ ضرورت خالص حیاتیاتی ہے، مگر اس کا مفہوم 'دوسرے' لوگ متعین کرتے ہیں، اور اس زبان میں متعین کرتے ہیں جو بچے کے لیے 'غیر' ہے۔ بچہ صرف اپنی ضرورت کی شے حاصل کرنے پر اصرار نہیں کرتا، بلکہ 'دوسرے' کی محبت بھی طلب کرنے لگتا ہے۔ یوں ضرورت میں محبت کا مطالبہ شامل ہوجاتا ہے۔ یہی نہیں، محبت کا مطالبہ، ضرورت کی شے پر غالب آنے لگتا ہے؛ شے کا حقیقی تفاعل (ضروت کی تسکین) گہنانے لگتا ہے؛ شے کے ذریعے، ضرورت کی مکمل تسکین ہوسکتی ہے، مگر محبت کے مطالبے کی غیر مشروط تسکین کبھی نہیں ہوپاتی؛ اس لیے محبت یا توجہ کا مطالبہ، شے کے ذریعے تسکین کے دوران میں بھی بچی کھچی صورت (leftover) میں باقی رہتا ہے؛ بچہ ماں کے ہاتھوں کھانا کھاتے ہوئے بھی، ایک اور طرح کی بھوک محسوس کرتا رہتا ہے؛ آدمی محبوب سے جنسی وصال کے دوران میں بھی، ایک اور طرح کی طلب کی ادھیڑ بن میں لگا رہتا ہے۔ اسی 'بچی کھچی صورت' سے خواہش جنم لیتی ہے۔ لاکان واضح کرتے ہیں کہ خواہش نہ تو تسکین کی بھوک ہے، نہ محبت کا مطالبہ ہے، بلکہ وہ فرق ہے، جو نتیجہ ہے خواہش سے مطالبے کی نفی کا[۳۳]۔ سادہ ترین لفظوں میں آدمی کی ضرورتیں (خوراک، جنس، چھت) پوری ہوجاتی ہیں، مگر خواہش کا پیٹ کبھی نہیں بھرتا؛ ایک دائمی کمی، ایک ہمیشہ کی بھوک، ایک کبھی نہ مٹنے والی پیاس باقی رہتی ہے۔ یہ سب اس لیے ہوتا ہے کہ آدمی اس 'غیر' کی دنیا کا شہری بننے پر مجبور ہے، جسے ہم زبان کہتے ہیں۔ زبان

کے ذریعے ہی آدمی 'علامتی نظام' (Symbolic Order) کا حصہ بنتا ہے۔ یعنی ان سب بیانیوں، روایتوں، رسموں، نظریوں، عقیدوں، اسطوروں، نشانوں کی دنیا میں داخل ہوتا ہے، جو اسے ماں باپ، سکول، مسجد، یونیورسٹی، کتابوں، استادوں، راہنماؤں کے ذریعے منتقل ہوتے ہیں۔ انھی کے اندر اس کی جبلی ضرورتوں کے مفاہیم متعین ہوتے ہیں۔ جنس کی خواہش ہو کہ آزادی وانفرادیت کی خواہش، وہ ہمیشہ ایک دائمی کمی، ایک ہمیشہ کی بھوک، کبھی نہ مٹنے والی پیاس کی صورت باقی رہتی ہے۔ جوش کے ڈیڑھ درجن معاشقے، ایک کبھی نہ مٹنے والی پیاس کی اطلاع دیتے ہیں۔

اس تناظر میں دیکھیں تو جوش کے کثیر معاشقے، اور ان کا بیان، دونوں کا محرک خواہش ہے۔ یعنی وہ ضرورتِ جنس سے زیادہ، خواہشِ جنس کے اسیر نظر آتے ہیں۔ ضرورت کی تسکین ہوجاتی ہے، خواہش کی نہیں؛ خواہش مسلسل نئی مہمیں سر کرنے، اور ہر بار ایک کمی سی محسوس کرنے پر آدمی کو مجبور رکھتی ہے، اور یہی کمی ایک نئی مہم پر روانہ ہونے کا محرک بنتی ہے۔ اس طرح عشقیہ مہم ہو یا کوئی دوسری، وہ اپنے ہی خاتمے کا تعاقب کرتی ہے۔ یعنی ہر خواہش کی تہ میں تحریکِ مرگ (Death Drive) مضمر ہوتی ہے۔ لاکان یہ بھی کہتے ہیں کہ کسی شے کی خواہش اس شے کی کسی اپنی قدر کی بنا پر نہیں کی جاتی، بلکہ اس قدر کی وجہ سے وہ ہماری خواہش کا معروض بنتی ہے جو اسے دوسرے لوگ دیتے ہیں۔ اس بنا پر خواہش، اشیا کو یکساں طور پر تبادلے کے قابل بنا دیتی ہے۔ آدمی 'نہیں اور سہی'، اور نہیں اور سہی کے چکر میں گرفتار رہتا ہے۔ جوش صاحب کی عشقیہ خواہش، لمحے بھر میں ایک عورت سے دوسری عورت کی طرف منتقل ہوجاتی ہے، اور ایک ہی طرح کی تڑپ کا مظاہرہ کرتی ہے۔

واقعے کو کہانی بنانے، اور عمل بیان سے ایک طرح کی لذت کشید کرنے کے پس منظر میں بھی یہی خواہش کارفرما ہوسکتی ہے۔ مثلاً ہم جانتے ہیں کہ ہر کہانی، اپنے حقیقی واقعے سے کچھ نہ کچھ علیٰحدہ ہوکر، کٹ کر ایک اپنی الگ 'تخیلی، بیانیاتی دنیا' قائم کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ہر کہانی کسی بنیادی یا حقیقی واقعے پر منحصر بھی ہوتی ہے، اور اس سے آزاد بھی۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی کہانی میں ہماری حقیقی دل چسپی کا مرکز وہ حصہ ہوتا ہے، جہاں کہانی واقعے سے آزاد ہوتی ہے ۔یہی وہ حصہ ہوتا ہے، جہاں مصنف اپنے بیان کے طلسم (اگر وہ یہ طلسم تخلیق کرنے کا ملکہ رکھتا

ہو) کا مظاہرہ کرتا ہے، اور اپنی خواہش کی تسکین کی سعی کرتا ہے۔ان کہانیوں میں جوش صاحب کے طلسم بیان کا مظاہرہ وہاں خاص طور پر ہوا ہے، جہاں وہ ایک جاں ہار عاشق سے زیادہ، ایک مہم جو سورما نظر آتے ہیں۔ منّلار۔ کماری کے ساتھ معاشقے میں وہ ایک مہم جو سورما ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ کی آرزو پوری کرنے کی خاطر مندر پہنچ جاتے ہیں، مگر اس سے پہلے کہ مندر کی گھنٹیاں اور بھجن، ر۔ کماری کی طرح ان کے دل کو فتح کریں، وہ 'لاموجود الا اللہ' کا ورد کرنے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسا واقعہ ہے جس سے ہم جوش کی بغاوت کی نوعیت اور حدود کی قدرے درست تفہیم کر سکتے ہیں۔ ان کا مندر میں اپنی محبوبہ سے ملنے جانا، ایک باغیانہ عمل تھا، مگر مندر کی گھنٹیوں نے ان کے اس خوف کو بیدار کر دیا کہ کہیں ان کا اسلام خطرے میں نہ پڑ جائے۔ وہ اپنی بغاوت کو ترک رسوم و قیود کی حد تک لانے سے خوفزدہ تھے۔ رسوم و قیود، دوسروں کی بنائی ہوئی ہیں۔ رسوم و قیود کی پابندی کا مطلب، خود کو دوسروں کی منشا کے سپرد کرنا ہے، اور دوسروں کی خواہش کی خواہش کرنا ہے۔ خوف کا نفسیاتی مفہوم اس کے سوا کیا ہے کہ آدمی دوسروں کی منشا، دوسروں کی وضع کی ہوئی اخلاقیات، دوسروں کی بنائی گئی رسوم و قیود کی کھینچی ریکھا کو عبور کرنے سے گھبرائے۔ علاوہ ازیں یہاں جوش صاحب داستانی ہیرو ہیں۔ داستانی ہیرو کا پروٹو ٹائپ دل پھینک عاشق، مگر صاحب ایمان مسلمان کا ہے۔ جوش داستانی ہیرو ہی کی طرح اپنی جان کو خطرے میں ڈالنے سے نہیں ڈرتے تھے، مگر اپنے ایمان کو خطرے میں دیکھ کر ڈر جاتے تھے!

حوالہ جات

۱۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، مکتبہ شعر و ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء (۱۹۷۰ء)، ص ۹۔۱۰

۲۔ ایضاً، ص ۳۱

۳۔ ایضاً، ص ۳۲

۴۔ ایضاً، ص ۱۱۹

۵۔ سگمنڈ فرائیڈ، ''سراب کا مستقبل'' مشمولہ فرائیڈی تناظر (مرتبہ تہذیب صدیقی)، براؤن پبلی

کیشنز، دہلی، ۲۰۱۲ء، ص ۱۱۲

۶۔ یہاں برٹرینڈ رسل کی آواز صاف طور پر سنائی دے رہی ہے، جس نے اپنی آپ بیتی کے پرولاگ کا آغاز ہی ان جملوں سے کیا ہے: ''تین سادہ مگر زبردست جذبے میری زندگی پر حکمرانی کرتے رہے ہیں۔ محبت کا ارمان، علم کی جستجو، اور انسانی دکھوں کے لیے بے پایاں دل سوزی''۔
[برٹرینڈ رسل، *Autobiography*، روٹلیج، نیویارک، ۲۰۰۹ء (۱۹۶۷ء) ص ۳]

۷۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۱۷۔۱۸

۸۔ ایضاً، ص ۹۶

۹۔ ایضاً، ص ۱۳۴

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔۱۷۲

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۷۴

۱۲۔ ایضاً ص ۱۷۶

۱۳۔ رشید حسن خاں، ''جوش بحیثیت انشا پرداز'' مشمولہ جوش شناسی ،یادوں کی برات نمبر، مدیر ڈاکٹر ہلال نقوی، الفاظ فاؤنڈیشن، کراچی، جون ۲۰۱۳ء، ص ۲۰

۱۴۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات ، قلمی نسخہ اور اس کے گم شدہ اوراق ، (مرتبہ ڈاکٹر ہلال نقوی)، بک کارنر، جہلم، ۲۰۱۳ء، ص ۱۹۹

۱۵۔ خورشید علی خاں، ہمارے جوش صاحب، ذیشان کتاب گھر، کراچی، ۱۹۹۶ء، ص ۱۰۴

۱۶۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۱۷۔۱۸، ص ۳۱۶

۱۷۔ ڈاکٹر محمد اجمل، تحلیلی نفسیات (ترتیب خالد سعید)، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۹ء، ص ۱۷۶

۱۸۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۳۰۲

۱۹۔ ایضاً، ص ۶۲۹۔۶۳۰

۲۰۔ کارل گستاو ژنگ، *Man and His Symbols*، اینکر پریس، نیویارک، ۱۹۶۴ء، ص ۹۰

۲۱۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۲۰۶

۲۲۔ چارلس جی ناؤرٹ، ***Humanism and the Culture of Renaissance Europe***، کیمبرج، ۲۰۰۶ء، ص ۸

۲۳۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۲۱

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۰۳

۲۵۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔۲۹۴

۲۶۔ ایضاً، ص ۷۳۲

۲۷۔ ایضاً، ص ۶۳۹

۲۸۔ ڈاکٹر محمد اجمل، تحلیلی نفسیات (ترتیب خالد سعید)، محولا بالا، ص ۱۰۴

۲۹۔ جوش ملیح آبادی، یادوں کی برات، محولا بالا، ص ۶۴۰

۳۰۔ ڈیلن ایوانس، An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis، روٹلیج، لندن، نیویارک، ۲۰۰۶، ص ۳۶۔۳۸

●○●○●○●

مابعد نائن الیون دنیا اور منٹو

اگر ہم عنوان کی ترتیب بدل کر یہ کر دیں کہ 'منٹو کی تحریریں اور مابعد گیارہ ستمبر دنیا' تو شاید ہم اس موضوع پر زیادہ بامعنی گفت گو کر سکتے ہیں۔اوپر درج عنوان ہم سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ ہم پہلے مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کا نقشہ سامنے رکھیں اور پھر اس میں منٹو کی تحریروں کی جگہ یعنی معنویت دریافت کریں۔ہو سکتا ہے، اس دنیا میں منٹو کی جگہ ہی نہ ہو، اور ہو سکتا ہے کہ بعض مقامات پر منٹو کی تحریریں ہمیں آج پہلے ہی کی طرح بامعنی نظر آئیں۔منٹو کی معنویت بہ ہر حال مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کے اس تصور کے رحم و کرم پر ہوگی جسے پیشِ نظر رکھا جائے گا۔منٹو کے لیے یہ ایک کڑا امتحان ہوگا۔تاہم اگر ہم عنوان میں منٹو کی تحریروں کو پہلے رکھیں تو ایک مختلف صورتِ حال ہوگی۔ہم منٹو کی معنویت کی بجائے ،مابعد گیارہ ستمبر دنیا کی معنویت کا سوال منٹو کی افسانوی دنیا کی روشنی میں اٹھا سکیں گے۔منٹو نے اپنے افسانوں اور دیگر تحریروں میں جس دنیا کا تصور دیا تھا، مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا اس سے کتنی مختلف اور کتنی مماثل ہے؟

منٹو معروف معنوں میں ایک باغی ادیب ہیں۔بغاوت ہو یا کچھ اور ،معروف ہو جائے تو اس کی شدت کم ہو جاتی ہے؛ شہرت جلد ہی چیزوں ،لوگوں کو سٹیریو ٹائپ میں بدل ڈالتی ہے۔شاید یہ کہنا زیادہ مناسب ہو کہ منٹو نے برصغیر کی نو آبادیاتی اور پس نو آبادیاتی روشوں سے موافقت اختیار نہیں کی۔منٹو کے متعدد افسانوں میں ہمیں اپنے عہد کے طاقت کے تمام مراکز سے انحراف نظر آتا ہے۔یہ مراکز خواہ سیاسی ہوں، معاشی ،اخلاقی حتیٰ کہ جمالیاتی ہوں۔تماشا، ٹیڑھی لکیر، نیا قانون، ہتک، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، ۱۹۱۹ء کی ایک بات، جانکی، یزید، آخری سلیوٹ، ٹیٹوال کا کتا اور دیگر کتنے ہی افسانوں میں منٹو ہمارے مروجہ شعار اور تصوارت پر ضربیں لگاتے

ہیں۔ منٹو ان کرداروں کو اپنے افسانوں کے کبیری کردار بناتے ہیں جنھیں سماج کی اشرافیہ دھتکارتی ہے اور ان کے وجود ہی کو فحش سمجھتی ہے۔ نیز منٹو ان موضوعات پر لکھتے ہیں جن کے ذکر ہی سے سماجی اخلاقیات کے علم برداروں کی بھنویں تن جاتی ہیں۔ منٹو سماج کی کمزوری کے ساتھ ساتھ کمزوری کے ضمن میں لوگوں کے ردعمل کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ منٹو کو سمجھنے کے لیے اس ردعمل کو سمجھنے کی اشد ضرورت ہے جو منٹو کی زندگی میں سماجی، سرکاری اور ترقی پسندوں کی طرف سے ظاہر کیا گیا۔ منٹو کو اپنے عہد کے رجعت پسندوں اور ترقی پسندوں، دونوں نے ملامت اور تنقید کا نشانہ بنایا۔ منٹو تاجور نجیب آبادی اور علی سردار جعفری وعزیز احمد کے۔ لیے یکساں طور پر نا قابلِ قبول تھے۔ علی سردار جعفری کے یہ قول: ''وہ [منٹو] مزدوروں کی ذہنی سطح کی پستی کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے اور اپنے فن کی بلندی کو ثابت کرنے کی طرح طرح سے کوشش کرتا ہے، لیکن حقیقتاً وہ خود اس ذہنی سطح پر پہنچ گیا ہے۔ جس کی پستی گندے نالوں اور چہ بچوں تک کو شرما دیتی ہے۔'' عزیز احمد کی رائے بھی ملاحظہ کیجیے: ''منٹو کے یہاں جنس کا طلسم جس میں ان کا شعور اور لاشعور چاروں طرف سے گھرا ہوا ہے حد درجہ مریضانہ ہے۔ جنس نے منٹو کے یہاں مذہب کی جگہ لے لی ہے.... سب سے بڑا اعتراض منٹو پر یہ عائد ہوتا ہے کہ اس میں انسانیت کا راسخ عقیدہ کہیں نظر نہیں آتا۔'' حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے لیے کیوں قابلِ قبول تھے، اس کا عمدہ جائزہ اجمل کمال نے لیا ہے۔ اجمل کمال نے درست لکھا ہے کہ'' قومی زندگی کے ہر اہم معاملے پر منٹو کا موقف عسکری اور ان کے ہم خیالوں کے موقف سے بنیادی طور پر مختلف رہا، کیوں کہ دونوں ادب، زندگی اور سیاست کے بارے میں دو متضاد رویوں کی نمائندگی کرتے تھے۔'' اس کے باوجود اگر حسن عسکری نے منٹو کے حق میں لکھا تو اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ عسکری کو پاکستانی ادب کے تصور کے سلسلے میں منٹو کی ضرورت تھی۔

آج یہ ردعمل، جس کا بڑا حصہ مخالفت اور کچھ مصلحت آمیز موافقت پر مبنی ہے، ہمارے لیے خاصا بامعنی ہے۔ ترقی پسندوں کے اختلاف کی بڑی وجہ یہ تھی کہ منٹو نے ان کے ادبی کینن کی اندھی تقلید سے کھلی بغاوت کی۔ حالاں کہ منٹو کی افسانوی شعریات، ترقی پسند شعریات سے حقیقتاً مختلف نہیں تھی: دونوں بورژوا اور اشرافیہ سے فاصلہ اختیار کر کے قائم ہوتی تھیں۔ بس فرق یہ تھا کہ منٹو اس 'فاصلے' میں ایک سے زیادہ انسانی تصورات تشکیل دیتے تھے؛ وہ سماج کے حاشیائی

کرداروں کی زندگی میں انقلاب کے علاوہ بھی خواہشات کو کارفرما دیکھتے تھے؛ جب کہ ترقی پسند اس فاصلے کا فقط ایک ہی مفہوم پیش نظر رکھتے تھے جو لیننی مارکسی تھیوری نے وضع کیا تھا: انقلاب کی خواہش اور کوشش۔ اسی لیے منٹو ترقی پسندوں کو یہ طعنہ دیتے تھے کہ بمبئی کی کھیت واڑی اور لاہور کے میکلوڈ روڈ میں سب کچھ کریملن سے آتا ہے۔ منٹو نے اس طور تخلیق کار کا ایک تصور اور کردار بھی وضع کیا۔ یہ کہ اسے ہمیشہ ان لوگوں سے فاصلے پر اور دور رہنا چاہیے جو کسی بھی نوع کی طاقت رکھتے ہیں۔ طاقت ہمیشہ ہدف کی تلاش میں رہتی ہے، اسے زیر کرنے کے لیے، اسے ہم نوا بنانے کے لیے، اگر ایسا نہ ہو سکے تو اسے ملیامیٹ کرنے کے لیے۔ یہ سارا عمل طاقت میں مسلسل اضافے کی خاطر ہوتا ہے۔ طاقت اپنی لامتناہی افزائش اور بے روک ٹوک نفوذ چاہتی ہے۔ واضح رہے کہ طاقت کے مراکز سے تخلیق کار کا فاصلہ اپنے سماج سے لاتعلقی کا مفہوم نہیں رکھتا، یہ ایک ایسا تناظر ہوتا ہے جس کی مدد سے طاقت کے کھیل کا مشاہدہ کیا جا سکتا اور اس کی ظاہر و مخفی حکمت عملی کی تفہیم کی جا سکتی اور پھر اس سب کو منکشف کیا جا سکتا ہے۔ طاقت، طاقت کے مراکز اور ان مراکز کے طفیلیے، ان تخلیق کاروں اور دانش وروں کو کیوں کر قبول کر سکتے ہیں جو طاقت کے وجود اور اس کے گھناؤنے پن کا پردہ چاک کرتے ہوں۔ منٹو انھی معتوب لکھنے والوں میں تھا۔

طاقت اور اس کی تمام صورتوں سے فاصلہ، منٹو کو بہ قول سجاد شیخ ایک ''انسان پرست ادیب'' بناتا تھا۔ انسان پرستی کا عقیدہ، ان تمام امتیازات کے انکار پر مبنی ہے جو سیاست، مذہب، نسل، ریاستی آئیڈیالوجی کے پیدا کردہ ہیں۔ منٹو اپنے افسانوں میں جس دنیا کا تخیل ابھارتے ہیں، اس میں انسان اپنی بنیادی وجودی حیثیت میں جینے کا حق تسلیم کراتے ہیں۔ وہ اپنے ہونے پر شرمندہ نہیں ہیں۔ انھیں اپنے بارے میں کوئی خاص خوش گمانی بھی نہیں، مگر ایک بات کا یقین انھیں حاصل ہے کہ وہ اپنے وجود کی گہرائی میں ایک ایسا انسانی عنصر ضرور رکھتے ہیں جسے کوئی طاقت، کوئی مقتدرہ زک نہیں پہنچا سکتی۔ ان کا یقین، کسی کشف کا پیدا کردہ ہے نہ روایت کا، بلکہ طاقت کے مراکز سے کش مکش کا حاصل ہے۔ لہٰذا یہ کسی دوسرے کا دان کیا ہوا یقین نہیں، اپنی حقیقی کوشش کا ثمر ہے۔ اس کی ایک معروف مثال افسانہ 'ہتک' ہے۔ سوگندھی کو سیٹھ کی 'ہونہہ' نے اس کے وجود کے اندر وار کیا اور اسے کش مکش سے دوچار کیا۔ اسی کش مکش میں اس نے اپنے وجود کو وسعت آشنا ہوتے محسوس کیا؛ اپنی اصل کا عرفان حاصل کیا۔ تاہم اس امر کی ایک نہایت اہم

مثال منٹو کا افسانہ 'سوراج کے لیے' ہے۔ منٹو کس انسانی دنیا کا تخیل اپنے افسانوں میں ابھارتے ہیں، اس کی ایک واضح تصویر ہمیں اس افسانے میں ملتی ہے۔ 'سوراج کے لیے' ایک نیم سوانحی افسانہ ہے۔ افسانے کا راوی سعادت حسن ہے اور اکثر واقعات بھی سوانحی نوعیت کے ہیں۔ سعادت حسن اپنے لڑکپن کے دوست غلام علی کی کہانی بیان کرتے ہیں جو ایک طرف کانگریس کی آزادی کی تحریک اور اس کے روح رواں بابا جی (گاندھی کی طرف اشارہ ہے) اور دوسری طرف نگار کی محبت میں مبتلا ہے۔ بالائی سطح پر افسانہ ہندوستان کی آزادی کی ناکام جدوجہد کا بیانیہ ہے، مگر گہری سطح پر یہ انسانی فطرت اور سماجی، سیاسی طاقت کی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ غلام علی کی شادی نگار سے ہو جاتی ہے۔ بابا جی انھیں سمجھاتے ہیں کہ شادی جسمانی تعلق کا نام نہیں؛ ایک دوستانہ رشتہ ہے، جس کی مدد سے وہ سوراج کے لیے زیادہ بہتر کوشش کر سکتے ہیں۔ غلام علی متاثر ہو کر کہتا ہے: ''میری اور نگار کی شادی اس قسم کی آدرش شادی ہو گی۔ جب تک ہندوستان کو سوراج نہیں ملتا، میرا اور نگار کا رشتہ بالکل دوستوں جیسا ہوگا۔'' وہ ہندوستان کی آزادی تک بچے پیدا نہیں کریں گے۔ غلام ہندوستان میں غلام بچے پیدا نہیں کریں گے۔ یہ مثالی قومی تصور ہے، اس کے شکوہ کو غلام علی اور نگار محسوس کرتے ہیں۔ غلام علی خوشی خوشی آٹھ ماہ کے لیے ملتان جیل چلا جاتا ہے اور نگار بابا جی کے آشرم میں۔ یہیں سے انسانی فطرت اور سماجی سیاسی طاقت میں کش مکش کا آغاز ہوتا ہے۔ افسانے کے درج ذیل اقتباسات اسی کش مکش کو پیش کرتے ہیں:

> میں نے کئی اندھ ودیالوں اور اناتھ آشرم کے لڑکوں اور ان کے منتظموں کو دیکھا ہے، سڑک میں قطار باندھ کر چلتے اور بھیک مانگتے ہوئے۔ میں نے جماعت خانے اور درس گاہیں دیکھی ہیں۔ ٹخنوں سے اوپر شرعی پاجامہ، بچپن ہی میں ماتھے پر محراب۔ جو بوڑھے ہیں ان کے چہرے پر گھنی داڑھی.... جو نوخیز ہیں ان کے گالوں اور ٹھڈی پر نہایت ہی موٹے اور مہین بال... نماز پڑھتے جارہے ہیں... لیکن ہر ایک کے چہرے پر حیوانیت مصلے پر بیٹھی نظر آتی ہے۔
>
> آزادی حاصل کرنا بالکل ٹھیک ہے۔ اس کے حصول کے لیے آدمی سر

جائے، میں اس کو سمجھ سکتا ہوں، لیکن اس کے لیے اگر اس غریب کو ترکاری کی طرح ٹھنڈا اور بے ضرر بنا دیا جائے تو یہ میری سمجھ سے بالکل بالاتر ہے۔

جھونپڑوں میں رہنا، تن آسانیوں سے پرہیز کرنا، خدا کی حمد گانا، قومی نعرے مارنا... یہ سب ٹھیک ہے۔ مگر یہ کیا کہ انسان کی اس حس کو جسے طلبِ حسن کہتے ہیں آہستہ آہستہ مردہ کر دیا جائے... ایسے آشرموں، مدرسوں، وویالوں اور مولیوں کے کھیت میں کیا فرق ہے؟

بہت غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ہندوستان کی سیاست، اس کے لیڈر سب ناپختہ ہیں... ایک لہر اٹھتی ہے۔ اس کی وجہ جہاں تک میرا خیال ہے کہ لہر پیدا کی جاتی ہے، خود بخود نہیں اٹھتی۔

انسان جیسا ہے، اسے ویسا ہی رہنا چاہیے۔ نیک کام کرنے کے لیے کیا ضروری ہے کہ انسان اپنا سر منڈائے، گیروے کپڑے پہنے یا بدن پر راکھ ملے۔ تم کہو گے یہ اس کی مرضی ہے۔ لیکن میں کہتا ہوں کہ اس کی مرضی ہی سے، اس کی اس نرالی چیز سے گمراہی پیدا ہوتی ہے۔ لوگ اونچے ہو کر انسان کی فطری کم زوریوں سے غافل ہو جاتے ہیں۔ بالکل بھول جاتے ہیں کہ ان کے کردار، ان کے خیالات اور عقیدے تو ہوا میں تحلیل ہو جائیں گے، لیکن ان کے منڈے ہوئے سر، ان کے بدن کی راکھ اور ان کے گیروے کپڑے سادہ لوح انسانوں کے دماغ میں رہ جائیں گے۔ غلام علی زیادہ جوش میں آگیا۔ "دنیا میں اتنے مصلح پیدا ہوئے ہیں۔ ان کی تعلیم تو لوگ بھول چکے ہیں، لیکن صلیبیں، دھاگے، داڑھیاں، کڑے اور بغلوں کے بال رہ گئے ہیں... میری سمجھ میں نہیں آتا کہ آج کے مصلح کیوں خیال نہیں کرتے کہ وہ انسان کی شکل مسخ کر رہے ہیں۔ جی میں کئی دفعہ آتا ہے۔ بلند آواز میں چلانا شروع کر دوں۔ خدا کے لیے انسان کو انسان رہنے دو۔ اس کی صورت تم بگاڑ چکے ہو... تم اس کو خدا بنانے کی کوشش کرتے ہو، لیکن وہ غریب اپنی انسانیت بھی کھو رہا ہے۔

یہ سب غلام علی کے ذہن میں اٹھنے والے سولات اور تاثرات ہیں جو اس سیاسی سماجی طاقت سے اس کی کش مکش کا نتیجہ ہیں جس کی علامت بابا جی ہیں۔ یہ طاقت، آدمی سے اس کی آدمیت، اس کی اصل چھین لینے کی سعی کرتی ہے؛ اسے اپنے بلند پر شکوہ مقاصد کے لیے بروے کار لانے کی کوشش کرتی ہے؛ مگر آدمی اس کے آگے سرنگوں ہونے سے انکار کرتا ہے۔ منٹو کا یہ انکشاف کچھ لوگوں کے لیے صدمہ انگیز ہوگا کہ وقت کے ساتھ کیوں کر لوگ مذہب کی روح کو فراموش کر دیتے اور علامتوں اور رسومیات کو مذہب کا متبادل سمجھنے لگتے ہیں: لوگ صلیب، دھاگے، داڑھی اور بغلوں کے بال کو مذہب سمجھنے لگتے ہیں اور ساری گڑ بڑ یہیں سے پیدا ہوتی ہے۔ منٹو مذہب کی اصل اور اس کی علامتوں میں ایک واضح لکیر کھینچتے ہیں۔ مذہب کی اصل تجربہ، قلبِ ماہیت، صفائی باطن، احساس کی بے کناریت ہے، جب کہ صلیب، دھاگہ، داڑھی اور بغلوں کے بال عیسائیوں، ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کی شناختی علامتیں بن گئی ہیں؛ ان کا تجربے اور قلبِ ماہیت سے کوئی تعلق نہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ شناخت کی تمام سیاست انھی علامتوں کے ذریعے کی جاتی ہے؛ اور یہی علامتیں ایک مذہب کے ماننے والے کو دوسرے مذہب کے پیروکار کا دشمن بناتی ہیں۔ اصل کے اعتبار سے مذاہب میں غیر معمولی مماثلتیں ہیں، مگر علامتوں پر کلی انحصار غیر معمولی تفریق اور جنگ و جدل کا باعث بنتا ہے۔ منٹو کسی ایک مذہب کی نہیں، تمام مذاہب کی بے روح علامتوں پر چوٹ کرتے ہیں۔ منٹو کے نزدیک بے روح علامتوں پر زور دینے سے انسان کی شکل مسخ ہو جاتی ہے۔ گویا مذہبی علامت لوگوں کو مذہبی ثقافتی شناخت دیتی ہے، مگر ان کی انسانی شناخت کے لیے زبردست خطرہ بھی بنتی ہے۔ ایک آدمی اپنی مذہبی علامت کے تحفظ کے لیے کسی دوسرے مذہب کے ماننے والے کی جان بھی لے سکتا ہے؛ ایک علامت انسانی خون سے زیادہ مقدس ہو جاتی ہے۔ منٹو کا موقف ہے کہ اپنی اصلی تعلیمات سے خالی مذہب انسان کی صورت مسخ کر دیتا ہے، یعنی اسے اس کی انسانیت سے محروم کرتا ہے۔ انسان کو ربڑ میں بدل دیتا ہے۔۔۔ افسانے 'سوراج کے لیے' میں ربڑ سے غلام علی کو خوف زدہ دکھایا گیا ہے۔ (افسانے میں ربڑ، کنڈوم کی علامت بھی ہے) ایک غیر فطری زندگی نے اس کے حسی، فطری وجود کو بے روح ربڑ میں بدل دیا تھا۔ اس طور دیکھیں تو منٹو نے جس دنیا کا تخیل پیش کیا ہے، وہ ایک حسی، فطری دنیا ہے۔ منٹو کے کردار اسی دنیا کے خواب دیکھتے اور اس

کے لیے جدوجہد کرتے ہیں۔ یہ ایک عجب دبدھا ہے۔ایک سادہ مگر ایک الجھا ہوا معاملہ ہے۔منٹو کے افسانے اس دبدھے کو سامنے لاتے ہیں کہ انسان کو اس کی حسی،فطری دنیا ہی تو نصیب نہیں۔جو چیز اس سے ایک ہاتھ کی دوری پر ہے،وہی اس کی دست رس میں نہیں۔لہٰذا اس کا خواب نہ دیکھا جائے تو کس کا؟ جس چیز نے انسان کو اس کی حسی فطری دنیا سے دور رکھا ہے،وہ زندگی کے آدرشی اور مثالی تصورات ہیں۔منٹو ان تصورات کو طاقت کے تخیل کی پیداوار قرار دیتے ہیں۔سماجی،سیاسی،مذہبی طاقت انسان کے لیے عظیم آدرش وضع کرتی ہے،ان کی تکمیل کے لیے انسان سے ہر قیمتی چیز کی قربانی طلب کرتی ہے۔انسان کے پاس اس کی سب سے قیمتی شے،اس کی انسانیت،اس کا حسی فطری وجود ہے۔چناں چہ انسان اپنی عظیم متاع کی بلی چڑھا کر اپنی شکل مسخ کر بیٹھتا ہے۔منٹو کسی آشرم یا مدرسے کو یہ حق دینے کو تیار نظر نہیں آتے جو اسے مولی کے کھیت میں بدل دے۔منٹو ان سب اداروں کے اختیار اور طریق کار پر سوال اٹھاتے ہیں،جو آدمی کے حسی وجود کو مسخ کرتے ہیں۔منٹو کی افسانوی دنیا مقامیت،حسیت اور بشریت سے عبارت ہے۔

منٹو جب کہتے ہیں کہ ہندوستان میں لہر پیدا نہیں ہوتی،بلکہ پیدا کی جاتی ہے تو اسی بات کو واضح کرتے ہیں کہ یہاں اکثر تحریکیں غیر مقامی ہیں؛ یہ تحریکیں غیر مقامی طاقت کے مراکز کا کھیل ہوتی ہیں اور انھی تحریکوں میں باہر کی طاقت کے مراکز یہاں کے لوگوں کے لیے بڑے بڑے آدرش پیدا کرتے ہیں؛عام انسان ان آدرشوں کا ایندھن ہوتے ہیں۔یہاں منٹو نوآبادیاتی سیاست کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں؛ اس سیاست نے طے کیا کہ ہندوستانی ذہن کو کیا سوچنا چاہیے،اور کس بات پر اجتماعی ردِّعمل،کس شدت کے ساتھ ظاہر کرنا چاہیے۔یہ تحریکیں،لیڈروں کے لیے 'منافع بخش' ہوتی ہیں،مگر ان کے آدرشوں کو قبول کرکے عام انسان اپنے فطری وجود کی قربانی دیتے ہیں۔منٹو کے افسانوی کردار ایسے تمام آدرشوں کے خلاف جدوجہد کرتے نظر آتے ہیں،جن کا تعین باہر کی پیدا کی ہوئی لہر کے ذریعے ہوتا ہے۔اس جدوجہد کی وجہ سے منٹو کے کردار داخلی بحران میں بھی مبتلا ہوتے ہیں۔وہ اپنے عام،فطری وجود کے تحفظ کے جذبے کے ساتھ قومی،مذہبی،نوآبادیاتی آدرشوں کی 'مابعد الطبیعیات' کے خلاف برسرِ پیکار ہوتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مابعد گیارہ ستمبر (۲۰۰۱ء) دنیا کیا ہے اور منٹو کی افسانوی دنیا سے یہ کس

قدر متعلق ہے؟

اس سوال کا ایک سادہ اور فوری جواب تو یہ ہے کہ جو دنیا آج ہمیں درپیش ہے، مگر یہ جواب کافی مبہم اور تشنہ ہے۔ ہمیں (بہ طور پاکستانی شہری کے) بہت کچھ درپیش ہے: سیاسی، معاشی، مذہبی، ثقافتی اور نظریاتی سطحوں پر۔ اس سب کچھ کو مابعد گیارہ ستمبر کا نتیجہ قرار دینا، بہت سے مقامی عناصر کے سر سے ذمہ داری کا بوجھ ہٹا کر اس عالمی قوت کے سر تھوپ دینا ہے، جس کے خلاف ہم چیخ سکتے، اس کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے اپنی املاک کو نقصان پہنچا سکتے، مگر اس سے باز پرس نہیں کر سکتے، نہ اسے عالمی عدالت میں کھینچ لے جانے کی جرأت رکھتے ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ جب ہم اپنی ناگفتہ بہ قومی صورتِ حال کی 'ساری ذمہ داری' ایک عالمی قوت اور اس کے گماشتوں (جن کی شناخت ہمیشہ غیر واضح اور متنازع رہتی ہے) پر ڈالتے ہیں تو اس کا سارا فائدہ ہمارے حکم ران طبقوں کو ہوتا ہے۔ ہمارے غصے اور احتجاج کا رخ ہمارے حکم رانوں کی بد اعمالیوں کی بجائے اس عالمی قوت کے ایک نفرت انگیز غیر مرئی تصور کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم آج ہمیں جو صورتِ حال درپیش ہے، اس کا بڑا حصہ مابعد گیارہ ستمبر کا نتیجہ ضرور ہے۔ اس صورتِ حال کا آغاز دراصل گیارہ ستمبر ۲۰۰۱ء کی صبح ورلڈ ٹریڈ سنٹر اور پنٹاگون پر حملوں کے بعد امریکا کے ایک خاص انتخاب سے ہوا۔ امریکا نے اسے دہشت گردی قرار دیا اور اس سے نپٹنے کے لیے کروسیڈ یا دہشت گردی کے خلاف جنگ کا راستہ اختیار کیا۔ امریکی حکومت کے پاس اپنے غصے اور رنج کے اظہار کے ایک سے زیادہ راستے تھے۔ مثلاً اسامہ بن لادن نیٹ ورک (جس کے بارے میں بغیر کسی تحقیق کے یقین کر لیا گیا کہ اس نے ہی حملے کیے) کے خلاف شفاف عدالتی تحقیقات اور انھیں انصاف کے کٹہرے میں لانا۔ انسانی حقوق کے علم بردار ہونے کے ناطے امریکا کے لیے یہ قرینِ انصاف بھی تھا، مگر امریکا نے اس راستے پر چلنا پسند کیا جسے اس نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد اختیار کیا تھا، ویت نام، نکاراگوا، مشرقِ وسطیٰ میں۔ یعنی عسکری طاقت کا بے دریغ استعمال۔ قانون، منطق، مکالمے کے بجائے گولی اور ڈرون کا استعمال۔ امریکا اور ناٹو کے کل کے حلیفوں (مجاہدین) نے طالبان کے نام سے نئی شناخت حاصل کی اور یہ شناخت ہی انھیں امریکی نظروں میں اس انسانی دائرے سے باہر لے گئی جس میں ان سے انسانی سلوک یعنی مکالمہ کیا جا سکتا ہے۔ انھیں چند ظاہری علامتوں (جیسے داڑھی، شلوار قمیض، عربی

پشتو، اردو) اور کچھ خفیہ معلومات کی بنا پر پہچان کے گولی کا نشانہ بنایا جا سکتا ہے۔ غور کیجیے، یہاں امریکا نے شناخت کی اسی سیاست کا مظاہرہ کیا، جس کی طرف منٹو نے اشارہ کیا ہے۔ مذہبی علامت کے نام پر اگر کسی کی جان لی جاسکتی ہے تو یہی علامت ایک پوری مذہبی برادری کے لیے خطرہ بھی ہو سکتی ہے۔

اگر ہم غور کریں تو مابعد گیار ستمبر دنیا کا امکانی نقشہ 'دہشت گردی کے خلاف جنگ' کی اصطلاح ہی میں مضمر تھا۔ دہشت گردی کی اصطلاح کسی باقاعدہ ڈسپلن رشعبہ علم کی اصطلاح نہیں جس کے حدود کسی مفکر نے مقرر کر دیے ہوں، یہ زیادہ سے زیادہ ایک سیاسی اصطلاح ہے جسے بہ یک وقت کئی شعبوں میں اور کئی مواقع پر استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اسی بنا پر یہ کئی سگنی فائیڈز کی حامل ہے جو حددرجہ سیال، غیر متعین اور لچک دار ہیں۔ چناں چہ اپنی لسانی خصوصیت کے اعتبار سے یہ اس شعری علامت کی طرح مبہم ہے جو ہمیشہ وضاحت طلب رہتی ہے۔ اسے مذہبی، نظریاتی، سیاسی، ثقافتی، عسکری، نفسیاتی غرض کئی تناظرات میں برتا جاتا ہے۔ گیارہ ستمبر کے بعد امریکا نے ناٹو کے ساتھ مل کر عراق، افغانستان، یمن، لیبیا میں اور پاکستانی حکومت کی مدد سے خود پاکستان میں جو کچھ کیا ہے، اس کا جواز دہشت گردی کے مذکورہ معنوی ابہام میں تلاش کیا ہے۔

مابعد گیارہ ستمبر دنیا 'دہشت گردی کے خلاف جنگ' کی کوکھ سے پیدا ہونے والی دنیا ہے۔ چناں چہ یہ دنیا انھی ملکوں کو درپیش ہے جہاں دہشت گردی کے خلاف جنگ لڑی جارہی ہے۔ گیارہ ستمبر ۲۰۰۱ء کے فوراً بعد دیے گئے ایک انٹرویو میں نوم چومسکی (جوان کی کتاب نائن الیون میں شامل ہے) نے کہا تھا کہ دہشت گردی کے خلاف جنگ کی صورت میں ''امریکا بن لادن اور اس جیسے لوگوں کو موقع فراہم کرے گا کہ وہ مایوس اور غصے کے مارے ہوئے لوگوں کو اپنے مقصد کی خاطر متحرک کریں اور اس کے نتائج پہلے سے بھی زیادہ ہول ناک ہو سکتے ہیں۔'' بڑی حد تک ایسا ہی ہوا۔ طبقاتی، معاشی اور حکومتی ناانصافی کے شکار لوگ اس جنگ میں باقاعدہ فریق بن گئے۔ توجہ طلب بات یہ بھی ہے کہ امریکا میں دوسرا نائن الیون نہیں ہوا، مگر عراق، افغانستان، پاکستان، یمن میں جنگ کے خلاف دہشت گردی کے ردعمل میں کہیں زیادہ جانی اور مالی نقصان ہوا، جو گیارہ ستمبر ۲۰۰۱ء کو نیویارک میں ہوا۔ امریکا نے خود کو محفوظ بنانے کے لیے دنیا کے بڑے

حصے کو جہنم میں بدل دیا اور ہمارے اپنوں میں سے کس کس نے امریکا کا ساتھ دیا، یہ سب ظاہر و باہر ہے۔

مابعد گیارہ ستمبر دنیا طاقت، شناختوں، عقائد، نظریات، آئیڈیالوجی، بیانیوں، کلامیوں (ڈسکورسز) کی آویزش کی ایسی دنیا ہے جس میں کوئی چیز پوری طرح واضح نہیں۔ آپ ایک غیر جانب دار ناظر کے طور پر اس دنیا کو دیکھیں تو چکرا جائیں۔ اس دنیا میں واقعے سے زیادہ، واقعے کا ردعمل اور اس پر قائم ہونے والا ڈسکورس اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ یہ ڈسکورس، اشاعتی، برقی میڈیا، سوشل میڈیا میں جاری ہوتا ہے۔ میڈیا نے مابعد گیارہ ستمبر دنیا کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مابعد گیارہ ستمبر دنیا کے ڈسکورس اور سرد جنگ کے زمانے کے ڈسکورس میں بہت فرق ہے۔ سرد جنگ کے زمانے کے ڈسکورس میں دائیں اور بائیں کی شناختیں واضح تھیں؛ کون کس کے ساتھ تھا اور کس کا مخالف تھا، یہ بھی طے تھا، مگر اب دائیں اور بائیں کی شناختیں معدوم ہیں۔ اب شناختوں کا تعدد ہے؛ ایک ہی گروہ کی ایک سے زیادہ شناختیں ہیں۔ نہ طالبان کی واحد اور متعین شناخت ہے نہ اینٹی طالبان کی؛ ان سب کے ذیلی، مقامی گروہ ہیں جن کے مقاصد میں اختلاف ہے۔ ایک کھچڑی پکی ہوئی ہے اور سخت کنفوژن ہے۔ دیکھیے منٹو نے نصف صدی پہلے لکھا تھا: ''بین الاقوامی سیاست اتنی پیچ دار اور الجھی ہوئی ہے کہ اس کو سمجھنا کام رکھتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس بھول بھلیاں میں انسان گم ہو کر رہ جاتا ہے۔''

مابعد نائن الیون دنیا کیا ہے؟ اس کا اظہار گیارہ ستمبر دو ہزار بارہ، منگل کے روز، نائن الیون کی گیارہویں برسی کے موقع پر لیبیا اور مصر میں ہوا اور اگلے ایک ہفتے میں عالم اسلام میں۔ لیبیا میں امریکا کے سفیر کرسٹو فر سٹیون کو تین اور امریکیوں کے ساتھ قتل کر دیا گیا۔ یہ سب Innocence of Muslims نام کی فلم کے ردعمل میں ہوا۔ یہ فلم تین ماہ پہلے لاس اینجلس میں سینما پر دکھائی گئی تھی، مگر ناکام ہوئی۔ چند دن پہلے پانچ ملین ڈالر سے تیار ہونے والی دو گھنٹے کی فلم کا تیرہ منٹ کا ٹریلر یوٹیوب پر عربی ترجمے کے ساتھ ریلیز کیا گیا۔ اس ویڈیو کو مورس صادق نے جاری کیا جو مصری نژاد عیسائی ہے؛ ۱۹۶۹ء میں اس کی مصری شہریت اس وقت ختم کر دی گئی تھی جب اس نے امریکا کو مصر میں مداخلت کی دعوت دی تھی کہ وہ عیسائیوں کا تحفظ کرے۔ صادق ٹیری جونز کا ساتھی ہے جس نے قرآن پاک جلانے کی دھمکی تھی اور جس کے

ردعمل میں ۲۰۱۰ء اور ۲۰۱۱ء میں افغانستان میں ہنگامے پھوٹ پڑے تھے۔ ڈیلی میل، لندن کی ۱۳ ستمبر کی اشاعت میں لکھا گیا ہے کہ اس ویڈیو میں حضرت محمدﷺ کو جنس اور قتل وغارت گری کا مطالبہ کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ کلائین نے امریکی سفیر کی موت پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا کہ اس کا ذمہ دار وہ نہیں، بلکہ وہ مسلمان ہیں جو اپنے پیغمبر کی تعلیمات پر عمل کرتے ہیں۔ نیز اس نے یہ بھی کہا کہ We told the truth and these people reacted the way

that Mohammed wanted to them to react - by killing people.

اس فلم کے پروڈیوسر کی شناخت ابتدا میں نہیں ہوسکی۔ شروع میں سام بیسائل کا نام آیا اور بعض نے موریس صادق کا نام لیا۔ پھر نکولا بیسل نکولا کو اس فلم کا پروڈیوسر قرار دیا گیا۔ ڈیلی میل کو انٹرویو میں اس نے کہا کہ The U.S. lost a lot of money and a lot of people

in wars in Iraq and Afghanistan, but we're fighting with ideas.'

غیر معیاری طریقے سے تیار کی گئی، اس اہانت آمیز فلم کا ردعمل انتہائی شدید ہوا اور دنیا بھر میں ہوا۔ اس سے تقریباً ایک مہینے بعد، آٹھ اکتوبر کو ملالہ یوسف زئی پر سوات میں سکول سے واپس آتے ہوئے قاتلانہ حملہ ہوا۔ پوری دنیا کے برقی، اشاعتی، سوشل میڈیا میں بھونچال آ گیا۔ یوں لگا جیسے دنیا بھر کا میڈیا، نسیان کا مریض بن گیا ہو اور اسے بھول گیا کہ کل کیا کچھ وہ کہہ رہا تھا۔ مابعد گیارہ ستمبر دنیا میں کوئی واقعہ کیسے ایک میڈیا ڈسکورس بنتا ہے، اس کا علم ہمیں ملالہ یوسف زئی پر حملے کی کوریج سے مل جاتا ہے۔ ستمبر ۲۰۱۲ء کے میڈیا کی توپوں کا رخ نکولا بیسل نکولا اور اس کے مبینہ سرپرست امریکا کی طرف اور اکتوبر کے مہینے میں اسی میڈیا کی یلغار طالبان کے خلاف ہے۔ اگر میڈیا ڈسکورس اتنے واضح رہتے تو سمجھنا آسان تھا کہ چلیں دو متحارب مگر غیر مساوی وسائل کی حامل قوتیں برسرِ جنگ ہیں۔ ابھی میڈیا ڈسکورس کسی ایک ہدف کے سلسلے میں یک سو نہیں ہو پاتا کہ نیا ہدف تلاش کر لیا جاتا ہے۔ ملالہ ڈسکورس بھی طالبان کے خلاف اپنی یک سوئی اور وحدت کھو رہا ہے اور اس کے اندر سے طالبان حامی بیانیے سر ابھارنے لگے ہیں۔ جب دنیا اپنے کان اور آنکھیں میڈیا کی طرف لگائے رکھے گی تو یہی کچھ ہوگا۔ میڈیا الف لیلہ کے شہریار کی طرح ہے جسے ہر رات ایک نئی دوشیزہ کے جسم کی گرمی اور صبح اس کی موت چاہیے: ہر روز ایک بریکنگ نیوز اور اگلے دن اس کی جگہ نئی، تازہ اور ہوش اڑا دینے والی خبر۔ کب میڈیا سوسائٹی کے

شہریار کو شہرزاد ملے گی، کچھ معلوم نہیں۔

اب اگر منٹو کی دنیا کی نظر سے مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کو دیکھیں تو لگتا ہے کہ کچھ زیادہ نہیں بدلا۔ منٹو نے نوآبادیاتی عہد میں آزادی کی تحریکوں کے زمانے اور سرد جنگ کے آغاز کے دنوں میں جو کچھ لکھا، اس کا ایک بڑا حصہ مابعد سرد جنگ کی دنیا کو سمجھنے کے لیے کارآمد ہے۔ منٹو کی دنیا 'اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے' یا 'اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو' سے عبارت ہے۔ مقامی تخلیقی عناصر اور اپنے وجود کی گہرائیوں میں اپنے وجود کے معنی دریافت کرنا منٹو کے اعتقاد کا حصہ تھا۔ منٹو کے طنز کا نشانہ وہ سب لوگ اور طبقات تھے جو اپنے معنی وجود کے لیے دوسروں کی طرف دیکھتے تھے۔ منٹو نے 'باتیں' کے عنوان سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے: ''مجھے سیاسیات سے کوئی دل چسپی نہیں۔ لیڈروں اور دوا فروشوں کو میں ایک ہی زمرے میں شمار کرتا ہوں۔ لیڈری اور دوا فروشی دونوں پیشے ہیں۔ دوا فروش اور لیڈر دونوں دوسروں کے نسخے استعمال کرتے ہیں۔'' یہ بات چھ دہائیاں پہلے جتنی درست تھی، آج بھی اتنی ہی درست ہے۔ مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کے طالبان ہوں، یا امریکی ایما پر ان کے خلاف جنگ کرنے والے، دوسروں ہی کی نسخے استعمال کر رہے ہیں۔ دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ منٹو 'دوسروں' سے کیا مراد لے رہے ہیں؟ منٹو نے نوآبادیاتی اور پس نوآبادیاتی دونوں زمانے دیکھے۔ منٹو نے سب سے بڑھ کر اس بات کی نشان دہی کی کہ برصغیر ۱۸۵۷ کے بعد ایک استعمار کا اور ۱۹۴۷ کے بعد دوسرے استعمار کا شکار ہوا۔ نیز برصغیر میں ترقی پسند تحریکوں کو بھی غیر مقامی آشیر باد حاصل تھی۔ لہٰذا 'دوسروں' سے مراد برطانیہ، امریکا اور سوویت یونین ہیں۔ یہاں کے لیڈران غیر مقامی، غیر یعنی The Other کے معاونین یعنی Collaborator ہیں۔ یہ معاونین ہمیں مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا میں خود اپنے یہاں نظر آتے ہیں۔

منٹو کی تحریروں میں یوں تو کسی طبقے کے خلاف نفرت نہیں، مگر دو طبقات ان کی نشتر زنی کا ہدف ضرور بنے ہیں: لیڈر اور ملا و پنڈت۔ وجہ ظاہر ہے۔ دونوں طبقے سیاست اور مذہب کی تجارت کرتے ہیں۔ ملا نے مذہب کو ایک کموڈیٹی کا درجہ دے دیا ہے۔ مذہب کو بیچنے کا سب سے آسان نسخہ یہ ہے کہ اسے خطرے میں بتایا جائے۔ اس اعلان سے لوگوں کے مذہبی جذبات آسانی سے بیدار کیے جاسکتے ہیں، اور انھیں کسی کے خلاف استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں

منٹو کی تحریریں دیکھیں تو وہ حیرت انگیز طور پر ہمیں اپنی معاصر صورت حال پر چبھتا ہوا تبصرہ محسوس ہوتی ہیں۔ 'ہندوستان کو لیڈروں سے بچاؤ' کا یہ حصہ آج کے مذہبی سیاست دانوں کی اصل منکشف کرتا ہے۔

> یہ لوگ جنھیں عرف عام میں لیڈر کہا جاتا ہے، سیاست اور مذہب کو وہ لنگڑا لولا اور زخمی آدمی تصور کرتے ہیں جس کی نمائش سے ہمارے یہاں گداگر عام طور پر بھیک مانگتے ہیں۔ سیاست اور مذہب کی لاش ہمارے یہ نام نہاد لیڈر اپنے کاندھوں پر اٹھائے پھرتے ہیں اور سیدھے سادے لوگوں کو جو ہر وہ بات مان لینے کے عادی ہوتے ہیں جو اونچے سروں میں کہی جاتی ہے، یہ کہتے پھرتے ہیں کہ وہ اس لاش کو نئے سرے سے زندگی بخش رہے ہیں...مذہب ایک ٹھوس حقیقت ہے جو کبھی تبدیل نہیں ہوسکتی...یہ لیڈر جب آنسو بہا بہا کر لوگوں سے کہتے ہیں کہ مذہب خطرے میں ہے تو اس میں کوئی حقیقت نہیں ہوتی۔ مذہب ایسی چیز ہی نہیں کہ خطرے میں پڑ سکے۔ اگر کسی بات کا خطرہ ہے تو وہ ان لیڈروں کا ہے جو اپنا الو سیدھا کرنے کے لیے مذہب کو خطرے میں ڈالتے ہیں۔

منٹو یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مذہب خطرے میں نہیں ہوسکتا، مذہبی علامتوں سے تشکیل پانے والی شناختوں، اور ان شناختوں پر ملکیت جتانے والوں، اور ان کے مفادات کو خطرہ لاحق ہوسکتا ہے۔ مذہبی لیڈر جب مذہب کے خطرے میں ہونے کا اعلان کرتا ہے اور لوگوں کو اپنے گرد جمع کرتا ہے تو وہ دراصل اپنے شخصی مفادات (جنھیں وہ مذہبی ادارے کے پرچم تلے چھپا لیتا ہے) کے تحفظ کے لیے افرادی قوت اکٹھی کر رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح 'باتیں' کی یہ سطر ایک بار پھر مذہب کی روح اور مذہب کی علامت میں فرق کرتے ہوئے طنزیہ لہجہ اختیار کرتی ہے: "پہلے مذہب سینوں میں ہوتا تھا، آج کل ٹوپیوں میں ہوتا ہے۔ سیاست بھی اب ٹوپیوں میں چلی آئی ہے....زندہ باد ٹوپیاں۔"

منٹو نے مقامی لیڈروں کے علاوہ اس زمانے کے ابھرتے ہوئے عالمی لیڈر یعنی امریکا کی نئی نوآبادیاتی پالیسیوں پر طنزیہ تحریریں چچا سام کے نام خطوط سے لکھی ہیں۔ ریاست ہائے متحدہ کو

انکل سام (یو ایس کی مناسبت سے) کا نام ان اخبارات نے دیا تھا جو ۱۸۱۲ء کی جنگ کے مخالف تھے۔ یہ نام تنقید، طنز، تحقیر کے ملے جلے جذبات لیے ہوئے تھا۔ منٹو کے خطوط میں بھی ہمیں انکل سام کی یہ شناخت ملتی ہے۔ ان خطوط میں منٹو نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد امریکی حکومت، معاشرت اور پالیسوں پر چشم کشا باتیں لکھی ہیں۔ نیز ان خطوط میں انگریزی نوآبادیاتی نظام سے نئے امریکی نوآبادیاتی نظام کی طرف پیش قدمی کے واضح اشارے ملتے ہیں اور امریکا کی پاکستان کے معاملات میں مداخلت کی گواہی بھی۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ منٹو پہلے اردو ادیب ہیں جنھوں نے پس نوآبادیاتی زمانے میں ایک نئی نوآبادتی سیاست کا انکشاف کیا۔ مثلاً تیسرے خط میں لکھتے ہیں:

> ہماری فورن [فارن] پالیسی بہت کم زور ہے۔ اس کے علاوہ ہماری حکومت کو ادیبوں شاعروں اور مصوروں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ آخر
>
> کس کس کی حاجت روا کرے کوئی
>
> ہماری پچھلی مرحوم گورنمنٹ تھی تو انگریز بہادر تے فردوسی۔ اسلام حفیظ جالندھری سونگ پبلٹی ڈیپارٹمنٹ کا ڈائریکٹر بنا کر ایک ہزار روپیہ ماہوار مقرر کر دیا۔ پاکستان بنا تو اس کو صرف ایک کوٹھی اور شاید ایک پریس الاٹ ہوا۔ اب بیچارہ اخباروں میں اپنا رونا رو رہا ہے کہ ترانہ کمیٹی نے اس کو نکال باہر کیا، حالاں کہ سارے پاکستان میں اکیلا وہ شاعر ہے جو دنیا کی سب سے بڑی اسلامی سلطنت کے لیے قومی ترانہ لکھ سکتا اور اس کی دھن بھی تخلیق کر سکتا ہے۔ اس نے اپنی انگریز بیوی کو طلاق دے دی ہے، اس لیے کہ انگریزوں کا زمانہ نہیں رہا۔ اب سنا ہے کہ کسی امریکی بیوی کی تلاش میں ہے۔ چچا جان خدا کے لیے اس کی مدد کیجیے۔ ایسا نہ ہو کہ غریب کی عاقبت خراب ہو۔

منٹو نے نہ صرف پاکستان میں امریکی استعمار کے نفوذ کی طرف اشارے کیے ہیں، بلکہ یہ بھی بتایا ہے کہ کس طرح لیڈروں کے ساتھ ساتھ اہل قلم بھی استعمار کے معاونین بننے کے لیے بے تاب رہتے ہیں۔ اس اقتباس میں منٹو کے طنز کی کاٹ اور اس کا ہدف بھی ملاحظہ کیجیے۔ یہاں

حفیظ جالندھری نشانے پر ہیں۔ منٹو نے کسی بغض کے تحت حفیظ پر طنز نہیں کیا، بلکہ بالواسطہ طور پر امریکی نوآبادیاتی پالیسی پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ یہ کہ امریکا کو پاکستان کی اسلامی شناخت سے دل چسپی تھی۔ اس شناخت کو سرد جنگ میں کس کے خلاف، اور کس طرح ایندھن بنانا تھا، یہ راز منٹو نے سمجھ لیا تھا۔ یہاں حفیظ ان تمام دانش وروں، ادیبوں کی علامت ہیں جو نوآبادیاتی معاونین بننے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہیں۔ یعنی استعمارزدگی کی آرزو (desire) خود مقامی لیڈروں، ادیبوں، ملاؤں میں ہوتی ہے۔

دوسری طرف امریکا نے اشتراکیت کے مقابلے کے لیے نوزائیدہ پاکستان سمیت دنیا بھر میں اپنے حامی دانش وروں کی تلاش شروع کی تھی۔ منٹو نے اس بات کو اپنے ایک خط میں موضوع بنایا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ پاکستان کے دائیں اور بائیں بازو کے دانش ور کریملن یا واشنگٹن سے وابستہ رہے۔ منٹو نے کریملن اور واشنگٹن دونوں کا انکار کیا۔ اپنے تخلیقی ضمیر کو ہر قیمت پر سلامت رکھنے کا تاثر چچا سام کے نام اپنے خطوط میں ابھارا۔ چچا سام کے نام اپنے دوسرے خط میں لکھتے ہیں۔

> آپ کے وہ صاحب جو یہاں کے قونصل خانے سے وابستہ ہیں تشریف لائے اور مجھ سے درخواست کی کہ میں ان کے لیے ایک افسانہ لکھوں، میں بہت متحیر ہوا۔ اس لیے کہ مجھے انگریزی میں لکھنا آتا ہی نہیں۔ میں نے ان سے عرض کی: "جناب میں اردو زبان کا رائٹر ہوں۔ میں انگریزی لکھنا نہیں جانتا۔" انھوں نے کہا، مجھے اردو میں چاہیے، ہمارا ایک پرچہ ہے جو اردو میں شایع ہوتا ہے۔" میں نے اس کے بعد تفتیش کی ضرورت نہ سمجھی اور کہا" میں حاضر ہوں۔" اور خدا واحد ناظر ہے کہ مجھے معلوم نہ تھا کہ وہ آپ کے کہے پر تشریف لائے ہیں..... مجھ سے پوچھا: آپ ایک افسانے کے کتنے روپے لیں گے؟" چچا جان ممکن ہے، آپ جھوٹ بولتے ہوں، اور آپ یقیناً بولتے ہیں بہ طور فن... اور یہ فن مجھے ابھی تک نصیب نہیں ہوا۔ لیکن اس روز میں نے ایک مبتدی کے طور پر جھوٹ بولا اور ان سے کہا: "میں ایک افسانے کے دوسو روپے لوں گا۔" اب حقیقت یہ ہے کہ یہاں کے

ناشر مجھے زیادہ سے زیادہ چالیس پچاس روپے دیتے ہیں۔ لیکن چچا جان مجھے سخت حیرت ہوئی، جب آپ کے بھیجے ہوئے صاحب نے بڑی حیرت سے (معلوم نہیں وہ مصنوعی تھی یا اصلی) فرمایا: "صرف دو سو روپے۔ کم از کم ایک افسانے کے پانچ سو روپے تو ہونے چاہئیں۔"..... یہ تو میرے خواب و خیال میں بھی نہیں آسکتا تھا..... میں نے ان سے تین سو روپے لے لیے..... روپے جیب میں رکھنے کے بعد میں نے ان سے کہا: "لیکن واضح رہے کہ جو کچھ میں لکھوں گا، وہ آپ کی مرضی کے مطابق نہیں ہو گا۔ اس کے علاوہ اس میں کسی قسم کے رد و بدل کا حق بھی میں آپ کو نہیں دوں گا۔" وہ چلے گئے۔ پھر نہیں آئے۔

منٹو نے یہ خط اس زمانے میں لکھا تھا، جب امریکی ایف بی آئی کے ڈائریکٹر جے ایڈگر ہوور (J. Edgar Hoover) جدیدیت پسند ادیبوں کی خفیہ فائلیں تیار کر رہے تھے، جن میں ٹی ایس ایلیٹ، ایذرا پونڈ، بریخت، ہیمنگوے جیسے ادبا شامل تھے۔ امریکا ایک طرف اشتراکیت کے خلاف بیش از بیش متون تیار کروا رہا تھا، اور دوسری طرف ان تمام جدیدیت پسند ادیبوں کی تحریروں کی کڑی نگرانی کر رہا تھا، جن میں مزدوروں اور عام لوگوں کے حق میں کوئی بات ہوتی تھی۔ (یہ بات اردو کے ترقی پسند ادیبوں کے لیے چشم کشا ہے کہ امریکا و یورپ کے جدیدیت پسند بھی سیاسی خیالات رکھتے تھے، اور ان کی بنا پر انھیں وطن دشمن، غدار جیسے الزامات کا سامنا کرنا پڑا)۔ یہ خط فرضی سہی، مگر پاکستان میں امریکی استعمار کے نفوذ کی نشان دہی ضرور کرتا ہے۔ (اسی زمانے میں لاہور میں مکتبہ فرینکلن قائم ہوا تھا، جس کے تحت متعدد امریکی کتب کے ترجمے شائع ہوئے۔ مکتبہ فرینکلن کے کردار کے مابعد نوآبادیاتی مطالعے کی ضرورت ہے)۔ مابعد گیارہ ستمبر میں روپوں کی پیش کش بلین ڈالروں میں بدل گئی، مگر اب ادیبوں کی طرف دیکھنے کی بجائے این جی اوز، میڈیا اور اس اسٹیبلشمنٹ سے رجوع کیا گیا جس کا نام لیتے ہوئے ہم جیسے بزدل لکھنے والوں کا خون اور قلم کی سیاہی خشک ہو جاتے ہیں۔

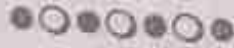
عالمی سیاست کس طرح ڈسکورس تشکیل دیتی ہے، اس کی ایک عمدہ جھلک ان کے مضمون 'تحدید اسلحہ' میں ملتی ہے۔ دو صفحے کا یہ مضمون عالمی سیاسی مکاری کا کیری کیچر ہے اور مابعد گیارہ

ستمبر دنیا کو سمجھنے میں کافی مدد دیتا ہے۔ یہ دنیا تضادات سے عبارت ہے۔ یہاں امن قائم کرنے کے نام پر اسلحہ کے ڈھیر لگائے جاتے ہیں۔ دنیا کو محفوظ بنانے کا دعویٰ کرکے دنیا کے بڑے حصے پر بارود برسایا جاتا ہے۔ بھیانک حقیقتوں پر پرشکوہ دعووں کو چسپاں کیا جاتا ہے۔ یہی تضادات منٹو نے اپنے اس کیری کیچر میں نمایاں کیے ہیں:

> فرض کر لیجیے کہ آپ اور میں ذرا ذرا کم سمجھ والے واقع ہوئے ہیں۔ میرے پاس ایک تکیہ ہے اور بہت ممکن ہے کہ یہ تکیہ میں آپ کے سر پر دے ماروں۔ آپ کے پاس ایک انڈہ ہے اور ہوسکتا ہے کہ آپ اسے میرے سر پر پھوڑ دیں۔ گویا تکیہ اور انڈہ ہمارے اسلحے ہیں۔ امن قائم کرنے کی خاطر ہم آپس میں سمجھوتا کرنے کے لیے تحدید اسلحہ کی ایک مجلس منعقد کرتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ آپ اپنے لیے ایک تکیہ رکھنے کے حقوق حاصل کریں گے اور میں ایک انڈہ رکھنے کا حق طلب کروں گا۔ گویا ہم دونوں کے پاس ایک دوسرے کو برابر کا ضرر پہنچانے کا سامان ہوگا۔ ہم دونوں میں سے کسی کو حق نہیں ہوگا کہ دوسرے کے مشورے کے بغیر اپنے ہتھیاروں میں اضافہ کر کے باہمی امن کو خطرے میں ڈالے۔

منٹو اس مثال کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اگر ایک فریق کے پاس ایک قلم تراش ہے جو مہلک ثابت ہوسکتا ہے تو دوسرا فریق اسے کلہاڑی متصور کرتا ہے۔ چناں چہ دونوں فریق مزید اسلحہ خریدتے ہیں۔ پستول، تلوار، مشین گن، ٹینک، بم، زہریلی گیس کے سلنڈر، بمبار طیارے عالمی امن کے نام پر خریدے جانے لگتے ہیں۔ یہاں منٹو کا واضح اشارہ پاکستان و ہندوستان کی طرف ہے۔ دونوں میں اسلحے کی دوڑ اوّل روز سے شروع ہوگئی تھی۔ دونوں خود کو پرامن اور محفوظ بنانا چاہتے تھے؛ اس کے لیے انھوں نے وہی پالیسی اختیار کی، جسے مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا میں امریکا و ناٹو نے اختیار کیا ہے۔ یعنی مکالمے سے زیادہ اسلحے و بارود پر انحصار۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے انکل سام ہی کے نام ایک خط میں اسلحے کے ذریعے امن قائم کرنے کی پالیسی کو امریکی قرار دیا ہے۔ لکھتے ہیں: ''ہمارے ساتھ فوجی امداد کا معاہدہ بڑے معرکے کی چیز ہے۔ اس پر قائم رہیے گا۔ ادھر ہندوستان کے ساتھ بھی ایسا ہی معاہدہ استوار کر لیجیے۔ دونوں کو پرانے ہتھیار

بیچیے کیوں کہ اب تو آپ نے وہ تمام ہتھیار کنڈم کر دیے ہوں گے جو آپ نے پچھلی جنگ میں استعمال کیے تھے۔ آپ کا یہ فالتو اسلحہ ٹھکانے لگ جائے گا اور آپ کے کارخانے بے کار نہیں رہیں گے۔'' اسلحے کے ڈھیر لگانے کا ''نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم کچھ اس طرح غیر مسلح ہو جاتے ہیں کہ ہمارے درمیان جنگ کا خیال ہی نہیں کیا جا سکتا۔ تھوڑے دنوں کے بعد ہم ایک دوسرے کو بالکل فنا کر دیتے ہیں، مگر یہ تباہی اتفاقی ہوگی۔ اس کا کچھ خیال نہیں کرنا چاہیے''۔ مابعد گیارہ ستمبر دنیا کا کیپری ڈسکورس بھی دنیا کو محفوظ بنانا ہے مگر تضادات سے معمور اس ڈسکورس ہی کے ہاتھوں اس دنیا کی 'اتفاقی تباہی' کا امکان ہر لحظہ ہے!!

●○●○●○●

انتظار حسین کے افسانے کا پس نو آبادیاتی تناظر

(چند منتخب افسانوں کا مطالعہ)

نو آبادیاتی فکشن عام طور پر جدلیاتی (dialectical) اور پس نو آبادیاتی فکشن خاص طور پر مکالماتی (dialogical) ہوتا ہے۔ نو آبادیاتی فکشن حقیقت نگاری کے جس تصور کے تحت لکھا جاتا ہے، اسے ہم باختن کے لفظوں میں ''علمیاتی شعور'' (epistemological consciousness) کہہ سکتے ہیں۔ یہ سائنس کا واحد انی، منفرد شعور ہے؛ یہ جس شے کو بھی موضوع بناتا ہے، اس کا انتخاب بھی خود ہی، اپنے مخصوص طریقے سے کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ خود سے باہر 'دوسرا شعور' حاصل نہیں کر سکتا، اور نہ کسی اس شعور سے رشتہ استوار کر سکتا ہے، جو اس سے مختلف اور خود اپنے آپ میں مکمل ہو''[1]۔ باختن یہ خیالات سابق سوویت یونین میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ظاہر کر رہا تھا، اور کم و بیش اسی زمانے میں فرانس میں آندرے بریتون (۱۸۹۶۔۱۹۶۶) سرریلیت کا منشور لکھنے میں مصروف تھا۔ بریتون اس منشور میں لکھتا ہے کہ '' حقیقت نگاری کا رویہ، جو ثبوتیت سے متاثر ہے، سینٹ ٹامس اکیوناس سے اناطول فرانس تک چلا آتا ہے، واضح طور پر دانش ورانہ یا اخلاقی ترقی کا دشمن محسوس ہوتا ہے۔ مجھے اس سے گھن آتی ہے کہ اس کی ترکیب میں اوسط درجے کی صلاحیت، نفرت اور احمقانہ خود بینی شامل ہیں''[2]۔ بریتون ایک طرف فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے سے متاثر تھا، اور دوسری طرف پہلی جنگ عظیم کی اس تباہ کاری سے (باقی یورپی دانش وروں کی طرح) پریشان تھا، جس نے مغربی انسان کے اندر مضمر ایک ایسی مہیب قوت کا احساس دلایا تھا، جسے حقیقت نگاری کا احمقانہ زعم سمجھنے سے قاصر رہا تھا۔ ڈاڈائیت کے برعکس، سرریلیت مثبت، تخلیقی تحریک تھی[3]۔ عقلیت پسندی کا عمومی دعویٰ یہ تھا کہ وہ تمام انسانی مسائل کی

تشخیص اور ان کا حل پیش کر سکتی ہے۔ ادب میں حقیقت نگاری نے بھی کچھ اسی قسم کا دعویٰ داغا تھا، کہ وہ سماجی حقیقت کی تشخیص اور ترجمانی کر سکتی ہے (اشتراکی حقیقت نگاری ایک قدم آگے بڑھ کر سماجی حقیقت کو تبدیل کرنے کا منشور رکھتی تھی)۔ سرریلیت نے کوئی دعویٰ نہیں کیا؛ البتہ ایک سوال اٹھایا: کیا خواب کو زندگی کے بنیادی مسائل کے حل میں استعمال نہیں کیا جا سکتا؟ سوال کیا تھا، سماجی حقیقت نگاری کے قبلے پر انگلی اٹھائی گئی تھی۔ خواب کا تعلق فرد سے تھا۔ خیر، فرد کی حد تک کوئی حرج نہیں تھا کہ نفسیاتی حقیقت نگاری بھی فرد ہی کی ذہنی دنیا کی ترجمانی کرتی تھی۔ سرریلیت نے تو پانسہ ہی پلٹ دیا۔ جسے فرد کا شعور دبانے اور سماج نظر انداز کرنے میں یقین رکھتا، سرریلیت اسی میں، فرد کے نہیں، زندگی کے بنیادی سوالات کی کھوج کرنے چلی تھی۔ ایک ایسی دنیا جس کے مواد میں فینسی اور اظہار کے پیرائے میں طرفگی کا غلبہ ہے، وہ مرکزی انسانی سوالوں کی تفہیم کر سکتی ہے۔ بس یہیں سرریلیت کے طرفہ سوال کے جواز کا سرا ہاتھ آتا تھا۔ زندگی کے بنیادی سوال اسی طرح الجھے ہوئے ہیں جس طرح خواب۔ کیا خبر الجھے ہوئے سوالوں ہی نے خوابوں کو الجھایا ہے، یا خوابوں کے الجھے ہونے کی وجہ سے (جن پر ہمارا کوئی اختیار نہیں) ہمارے وجود سے متعلق مرکزی سوالات الجھتے چلے گئے ہوں۔

انیسویں صدی سے پہلی جنگ عظیم تک کا فکشن حقیقت نگاری کا حامل تھا؛ خواہ وہ سماجی ہو، نفسیاتی یا اشتراکی۔ یہ بات سرریلیت کے بانی کو کھلتی تھی۔ چناں چہ بریتون نے واضح طور پر لکھا کہ ''ادب کی قلم رو میں صرف ندرت وطرفگی (marvellousness) اس قابل ہے کہ وہ ناول جیسی کم تر درجے کی اصناف کا، یا جن میں عموماً کہانی ہوتی ہے، اعتبار قائم کر سکے''۔[۴۲] یہ ندرت وطرفگی کیا تھی؟ یہ فقط اظہار کی ایک تکنیک نہیں تھی، جو خیالات کے بے قید، آزادانہ اظہار سے، اور عقلی، اخلاقی، یہاں تک کہ جمالیاتی کینن کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے۔ یہ حقیقت کے ایک نئے تصور کی بھی نشان دہی کرتی تھی۔ اس کے بارے میں کوئی واضح، قطعی، سائنسی نوعیت کی رائے قائم نہیں کی جا سکتی تھی۔ چوں کہ یہ اپنے اظہار کا راستہ خود منتخب کرتی تھی، خواہ وہ کس قدر انوکھا، غیر روایتی، طرفہ ہو، اس لیے اسے اظہار میں آنے کے بعد ہی پہچانا جا سکتا تھا۔ یہی زمانہ آئرش جیمس جوائس (۱۸۸۲-۱۹۴۱) اور جرمن زبان کے فکشن نگار کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴) کا بھی ہے۔ یہ سرریئلی طرفگی بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے تنقیدی تصور کا پیش خیمہ بنی۔

اس سارے عرصے میں ایک گھپلا یہ ہوا کہ سرریئلیت پسندوں (اور بعد ازاں طلسماتی حقیقت نگاری کے نظریہ سازوں) کی توجہ کلاسیکی مشرقی فکشن (الف لیلہ و لیلہ، پنچ تنتر، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں) کی طرف نہ جا سکی۔ حالاں کہ مغرب کی اکثر زبانوں میں ان کتابوں کا ترجمہ ہو چکا تھا (الف لیلہ و لیلہ کا ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۷ میں فرانسیسی میں انتونی گیلنڈ نے ترجمہ کیا۔ اسی سے باقی یورپ اس داستان سے آگاہ ہوا۔ جب کہ پنچ تنتر گیارھویں صدی میں یونانی، پندرھویں صدی میں جرمن، ہسپانوی اور سولھویں صدی میں فرانسیسی وانگریزی میں ترجمہ ہو چکی تھی)۔ کلاسیکی مشرقی فکشن اس ندرت وطرفگی کا کہیں زیادہ حامل تھا ،جس کی تمنا ۱۹۲۰ کی دہائی میں روسی اور فرانسیسی نقاد (باختن اور بریٹون) کررہے تھے۔ اس فکشن کی دنیا راتوں اور خوابوں سے عبارت تھی۔ یہاں کہانیاں حقیقی مفہوم میں محیر العقول یعنی عقلی حقیقت اور روزمرہ تجربیت کے بتوں کو پاش پاش کرتی تھیں؛ یہاں فینسی تھی مگر تفریحی کم اور تخلیقی زیادہ تھی؛ لہٰذا یہ کہانیاں چیزوں کا علم نہیں دیتی تھی، انسانی ہستی کے ان اسرار تک پہنچاتی تھیں، جن کا سامنا کرنے سے انسان خوف زدہ رہتے ہیں۔ جہاں تک نو آبادیاتی عہد کے مستشرقین کا تعلق ہے ،انھوں نے اس فکشن کو حقیقت نگاری کے کڑے اصولوں پر پرکھتے ہوئے ،اسے شتابی سے مشرق کے توہمات کی ذیل میں شامل کر دیا۔ (بعد کے کچھ سرریئلی فن کاروں ،خصوصاً مصوروں نے الف لیلہ و لیلہ، پنچ تنتر اور جاتک کہانیوں کا کہیں کہیں ذکر کیا ہے[۵]۔) نو آبادیاتی یورپ نے عقلیت و مذہبیت، روشن خیال وتوہم پرستی ،حقیقت واسطور کی جو ثنویت قائم کی تھی ،کلاسیکی مشرقی فکشن اس کی بھینٹ چڑھا۔ لہٰذا یہ فکشن حقیقت نگاری پر مبنی جدید یورپی فکشن کا 'غیر' ٹھہرا۔ اردو کے نو آبادیاتی فکشن نے جدید کاری کی ہمہ گیر روش کی پابندی کرتے ہوئے، جدید یورپی فکشن کی حقیقت نگاری کو قبول کیا، اور خود اپنی قدیم فکشنی روایت کو اپنا 'غیر' تصور کیا۔ (غیر کا تصور بھی غیر سے مستعار لیا، چہ بوالعجبی!)۔ 'غیر' کا یہ تصور اپنی اصل میں جدلیاتی تھا۔

انتظار حسین پہلے اردو فکشن نگار ہیں جنھوں نے جدید یورپی فکشن کی تقلید میں لکھے گئے نو آبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر 'غیر' کو پہچانا ،اور اس کا جوابی بیانیہ (counter narrative) تخلیق کیا۔ انھوں نے کم و بیش وہی سوال قائم کیا ،جسے سرریئلیت پسندوں نے

خواب کے ضمن میں اٹھایا تھا: کیا داستان، دیومالا، نام نہاد توہمات کو زندگی کے اساسی سوالات کے سلسلے میں بروے کار نہیں لایا جا سکتا؟ سرریلیت پسندوں کے اس سوال کا ایک محرک جہاں زندگی کے بنیادی سروکاروں یعنی 'اصل' تک رسائی کی خواہش تھی، وہاں دوسرا محرک آرٹ کی حقیقی، بے لوث صورت کی تلاش بھی تھی، جسے انھوں نے ندرت و طرفگی کا نام دیا؛ کیلن کے ہر طرح کے جبر کو توڑتی ہوئی، ایک پرشور ندی کی طرح اپنے وجود کا اعلان کرتی ہوئی طرفگی! ان کا ایک بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے انسانی ہستی کی اصل اور آرٹ کی اصل میں گوشت اور ناخن کا رشتہ دریافت کیا۔ لہٰذا یہ اتفاق نہیں کہ انتظار حسین مغربی سرریلیت پسندوں جوائس کی کہانیوں کے مجموعے ڈبلنرز (Dubliners) اور کافکا کے ناول کاسل (Castle) کا خاص طور پر ذکر کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے سوال میں جدیدیت پسندوں اور ترقی پسندوں دونوں کی خفگی کا پورا پورا سامان تھا۔ جدید افسانے کا قبلہ عصری حسیت تھا تو ترقی پسند افسانے کا سماج کا جدلیاتی تصور۔ تاہم اردو افسانے کی یہ دونوں طرزیں حال کی تجربی حقیقت ہی کو سب کچھ جانتی تھیں؛ دوسرے لفظوں میں اس بات کی قائل تھیں کہ زندگی کے مسائل کی تھاہ کو زمانہء حال ہی کی حقیقت میں پایا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین کا سوال اگر تکنیک اور اسلوب تک محدود ہوتا تو شاید معاصرین اس قدر خفا نہ ہوتے، انھوں نے تو ان کے حقیقت کے تصور ہی پر سوال قائم کر ڈالا۔ گو شروع میں انتظار صاحب نے بھی اپنے عہد کی روش ہی اختیار کی۔ (ان کے ابتدائی افسانے رائج حقیقت نگاری کی تقلید میں ہیں) مگر ۱۹۶۰ کی دہائی سے وہ (خاص طور پر دن اور داستان، آخری آدمی سے) کتھا کی مشرقی روایت کا سراغ کیا پاتے ہیں کہ انھیں نو آبادیاتی فکشن کے بنیادی اصولوں کی تعبیر ہی میں 'غیر' کی موجودگی کا ادراک ہوتا ہے، جو ایک طرح سے ان کے تخلیقی شعور میں سراسیمگی پھیلا دیتا ہے۔ کتھا کی روایت کو نو آبادیاتی فکشن نے 'غیر' تصور کیا۔ (اس اعتبار سے ۱۹۶۰ تک کا جدید و ترقی پسند فکشن، بعض استثنیات کو چھوڑ کر نو آبادیات کے خاتمے کے بعد بھی نو آبادیاتی روش کو برقرار رکھتا ہے)۔ دوسرے لفظوں میں اسے اپنی شعریات سے اس طور 'باہر' نہیں رکھا کہ اس کا دھیان ہی نہ آئے، بلکہ اس طرح فاصلے پر رکھا کہ اسے محض ایک فینسی، توہماتی، خیالی، فرضی، وحشیانہ دنیا سمجھا جا سکے، یعنی عقلیت و حقیقت نگاری کے یورپی بیانیے کا قطعی الٹ۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے نو آبادیاتی فکشن کی شعریات میں

مضمر جدلیات کو پہچانا۔

انتظار حسین کے بارے میں محض یہ کہنا کہ انھوں نے مشرق کی کتھا کہانی کی روایت کا احیا کیا،ایک بڑی حقیقت کو چھوٹا بنا کر پیش کرنا یعنی اسے مسخ کر کے سامنے لاتا ہے۔تاہم یہ بات ابتدا ہی میں پیش نظر رہنی چاہیے کہ وہ مشرق کے تصور میں ہندی ،سامی ،عجمی روایات کو شامل کرتے ہیں۔نو آبادیاتی عہد میں قومیت پرستی کے بیانیوں کے تحت خود مشرق بھی تقسیم ہوا؛ہندی مشرق اور حجازی وعجمی مشرق۔انتظار حسین کا فکشن مشرق کے ان حصوں بخروں کو یک جا کرتا ہے؛انسانی وجود کے بنیادی سوالات انھیں یکساں طور پر ہندی کتھا،اور عربی عجمی داستانی روایت میں ملتے ہیں۔نیز ان کا فکشن احیائی خصوصیت نہیں،تشکیلی خصوصیت رکھتا ہے۔احیا پسند قرار دینے ہی سے، ان کے قدامت پسند،ماضی پرست ہونے کے الزامات کی راہ کھل جاتی ہے۔صاف لفظوں میں انتظار حسین داستان نہیں ،افسانہ ہی لکھتے ہیں،لیکن ایسا افسانہ جس میں دونوں کی شعریات ایک دوسرے میں گتھ متھ جاتی ہیں،اور دونوں میں ایک 'مکالماتی' رشتہ قائم ہوتا ہے۔ظاہر ہے یہ اسی وقت ممکن ہے جب دونوں کی اقدار اور رسمیات کا نہ صرف شعور ہو، بلکہ دونوں میں رشتہ و پیوند کا تخلیقی سلیقہ بھی ہو۔نو آبادیاتی فکشن نے کتھا(قدیم داستانوں ،دیو مالا،لوک کہانیوں) سے جدلی رشتہ قائم کیا تھا؛کتھا روایت کو قدیم ،دیسی ،توہماتی، غیر عقلی ،مبالغہ آمیز،خیالی قرار دیا گیا تھا۔کتھا خالص دیسی 'آواز' تھی۔کتھا روایت میں شامل کہانیاں، کہی جاتی تھیں؛انھیں لوگوں کی موجودگی میں سنایا جاتا تھا۔کتھا اور داستان،فقط کتھک یا داستان گو کی 'آواز' نہیں تھی۔کتھک،ایک جدید فرد کی طرح منقسم شعور ذات کا حامل نہیں تھا؛جدید فرد خود کو اسی سماج میں اجنبی سمجھتا ہے، جسے مخاطب کرتا ہے۔مثلاً غالب کا یہ شعر اسی فرد کی آواز ہے:

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

اصل یہ ہے کہ کتھک اور جدید فرد کا فرق، 'آواز' اور 'تحریر' کا فرق ہے۔آواز اپنے سامع کے بارے میں کسی شبہے کا شکار نہیں ہوتی ،مگر تحریر اپنے قاری کے بارے میں کسی یقین کی حامل نہیں ہوتی۔یہی وجہ ہے کہ 'آواز' اپنے سامع سے ایک ایسا زندہ اور جذبہ انگیز رشتہ قائم کرتی ہے ،جو مذہبی وثقافتی رسوم کی روح ہوتا ہے۔''ہندوستانی روایت میں ادب کا کام ایک روشن آگاہی تھا

یعنی ہمارے حقیقی وجود کے سلسلے میں ہماری آنکھوں پر پڑے پردے کو ہٹاتا تھا"[۶]۔ گویا کتھا انسانی وجود سے متعلق انتہائی بنیادی سوالات کی حامل ہوتی تھی، جن کے جواب کتھک اپنی زبانی تشریحات میں دیا کرتا تھا۔ یہ بات ہم تمام تحریروں کے بارے میں وثوق سے نہیں کہہ سکتے۔ علاوہ ازیں کتھا چوں کہ فرد کی نہیں، ثقافت کی آواز تھی، اس لیے جب اسے توہماتی، غیر عقلی قرار دے کر خاموش کر دیا گیا تو اس خاموشی کی غیر معمولی ثقافتی معنویت تھی۔ تمام نوآبادیاتی ممالک میں، جہاں زبانی روایات کا غلبہ ہوا کرتا تھا، چھپے ہوئے لفظ کی آمد نے کینن سازی کی۔ چوں کہ تحریری ثقافت کو خیالات کی اشاعت اور ترسیل پر اجارے کی خواہش ہی نہیں، ضرورت بھی ہوتی ہے، اس لیے وہ خاص طرح کے خیالات کی ترسیل کی اجازت، ترغیب، لالچ دے کر کچھ کینن وجود میں لاتی ہے۔ اس تناظر میں نوآبادیاتی فکشن بھی کینن سازی میں کسی نہ کسی حد تک شریک تھا۔ (بلاشبہ کچھ لوگوں نے ان کینن کو توڑا، مگر انھیں پابندیوں، سزاؤں کا سامنا کرنا پڑا)۔ اس تناظر میں اگر ہم انتظار حسین کے فکشن کو دیکھیں تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ انھوں نے فکشن کی تحریری روایت میں کتھا کی زبانی روایت شامل کر کے، مقامی دیسی آواز کی خاموشی توڑی۔ انھوں نے افسانے کی یورپی ہیئت، تحریری رسمیات کو برقرار رکھا، مگر اس میں کتھا کے کردار کو داخل کیا؛ دونوں میں ایک مکالماتی رشتہ استوار کیا؛ یعنی انتظار حسین کے یہاں کتھا اور افسانہ ایک دوسرے پر ناک بھوں نہیں چڑھاتے، نہ ایک دوسرے کو بے دخل کرتے ہیں، بلکہ ایک، دوسرے کی معنویت میں اضافے کا موجب بنتے ہیں۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اس کے نتیجے میں اردو افسانے کی شعریات میں ایک نئے کنونشن (رسمیات) کا اضافہ ہوا۔ یہ بات حیرت انگیز ہے کہ بعد میں اسی طرز کے فکشن کا چلن عالمی سطح پر ہوا۔ آصف فرخی کے بہ قول "یہ بعد کی تخلیقات کے لیے ایک مثال ثابت ہوا، جنھیں اوروں کے علاوہ سلمان رشدی [خصوصاً *Midnight Childern*، ۱۹۸۰] اور جان بارت نے اسی انداز میں پیش کیا"[۷]۔

جدید اور ترقی پسند افسانہ، انسان کے وجودی اور سیاسی مسائل کے لیے فقط حال پر توجہ کرنے، اور مستقبل کی طرف دیکھنے کو کینن بناتا تھا، انتظار حسین نے اس کینن کو چیلنج کیا (مسترد نہیں کیا)، اور انھی انسانی سوالات کے لیے ماضی (جسے وہ بعید زمانوں تک تصور کرتے ہیں) کی کتھا روایت کو کھنگالا۔ گویا لفظ اور آواز، تحریر اور کتھا (کہی گئی بات)، حال اور ماضی، جدید فرد اور

کتھک، منقسم شعورِ ذات اور متحد عرفانِ نفس کی ثنویت ختم کر کے، ان میں ایک ایسا مکالماتی رشتہ قائم کیا کہ جس میں افسانہ اور کتھا ایک دوسرے کی زبان سمجھنے، اور ایک دوسرے کے تجربے میں شریک ہونے لگتے ہیں۔ اسی سے انتظار حسین کے یہاں طلسماتی حقیقت نگاری پیدا ہوتی (شیخ عثمان کبوتر بن جاتے، اور الیاسف بندر بن جاتا، آزاد بخت مکھی میں تبدیل ہوتا ہے)، اور اسی سے افسانے میں بیان (زبانی توضیح) اور اسلوب (اظہار کا تحریری طرز) یک جا ہو کر معنی کی کثرت پیدا کرتے ہیں؛ معنی کی وہ کثرت جو انسانی وجود کے بنیادی، گنجلک سوالات کے بطن سے پھوٹتی ہے۔

واضح رہے کہ اگر آواز ہے تو اس کا کوئی مخاطب بھی ہے؛ اگر مخاطب ہے تو کوئی مشترکہ زبان بھی ہے؛ کوئی مشترکہ زبان ہے تو ایسے سوالات، الجھنیں بھی ہیں جو مخاطب اور مخاطِب میں مشترک ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے میں کتھا جس آواز کی نمائندگی کرتی ہے، اس کا مخاطب وہ نفسِ انسانی ہے، جو اپنے جوہر کے سلسلے میں سخت تشکیک کا شکار ہے۔ نیز کتھا کی آواز اپنی اصل کے اعتبار سے قدیم ہے، مگر اس کا مخاطِب جدید (زمانے کا فرد) ہے۔

انتظار حسین کے فکشن کے سلسلے میں 'بڑی حقیقت' یہ ہے کہ اس سے، اور اس میں پس نو آبادیاتی دنیا کو زبان ملی ہے؛ جسے نو آبادیاتی فکشن میں 'غائب'، 'گم'، یا حاشیے پر رکھا گیا، انتظار حسین کے فکشن میں اسے 'مرکز' میں لایا گیا، اور اس کی 'موجودگی' کو اس طور ممکن بنایا گیا ہے کہ یہ فکشن کے نو آبادیاتی خطابیے (rhetoric) کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ نو آبادیاتی خطابت، فکشن کے مواد کو سامنے کی اس دنیا میں تلاش کرنے پر زور دیتی تھی، جس کی تشکیل میں خود نو آبادیاتی سیاسی تدبیروں اور ابلاغی وسائل کا ہاتھ تھا۔ یہ وقت کے تصور کو قطع و برید سے گزارتے ہوئے 'حال' تک محدود کرتی تھی۔ چناں چہ ماضی کے ضمن میں طرح طرح کے وسوسے، تشکیک، حقارت کے احساسات پیدا کرتی تھی۔ اس کے ردِ عمل میں کچھ لوگ ماضی میں یقیناً پناہ لیتے تھے، اور یوں وہ باندازِ دیگر نو آبادیاتی حکمتِ عملی کی توثیق کرتے تھے، یعنی وقت کو صرف ماضی تک محدود کر دیتے تھے۔ پہلے قرۃ العین حیدر اور بعد ازاں انتظار حسین نے وقت کے نو آبادیاتی کلامیے (ڈسکورس) کو اس طور تلپٹ کیا کہ حال کی اہمیت کو قائم رکھتے ہوئے ماضی کے کردار کو بحال کر دیا۔ اس طور اپنے فکشن میں جس 'حقیقت' کو پیش کیا، وہ اپنی اصل میں 'مکالماتی' (dialogical) تھی؛ یہ حال اور

موجود سے بیگانہ نہیں تھی، مگر اپنے جواز اور استناد کے لیے روزمرہ کے حسی مشاہدے پر منحصر بھی نہیں تھی؛ محض زمانۂ حال کے علم اور تجربے سے نہ تو اس کی جمالیات کو محسوس کیا جا سکتا تھا، نہ اس کی معنویت کو سمجھا جا سکتا تھا؛ یہ وقت کے اس عظیم پھیلاؤ میں اپنا اعلان کرتی تھی، جس کی تھاہ محض عقلی شعور سے نہیں پائی جا سکتی؛ یہ کثیر جہتی، پراسرار، تخیل و حسی ادراک کی دھندلی سرحد پر لرزتی حقیقت تھی؛ یہ حقیقت کے جامد، قطعی، متعین تصور کے لیے، اور اس کے علم برداروں کے لیے سراپا للکار تھی۔

انتظار حسین کا فن، بہ قول گوپی چند نارنگ ''اپنی قوت ان تمام سرچشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منبع ہیں، یعنی یادیں، خواب، انبیا و اولیا کے قصے، دیو مالا، توہمات ... انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خد و خال کے ساتھ نکھر کر سامنے آجاتی ہے، اور از سر نو بامعنی بن جاتی ہے''[5]۔ انتظار حسین کے سلسلے میں اگر بازیافت کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے تو وہ گم شدہ دنیا کے لیے نہیں، اس کی معنویت کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں میں 'غیر' کو شناخت کرنے، سامنے لانے، اسے الٹ دینے، اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرنے کی متنوع صورتیں ملتی ہیں۔ اس باب میں 'یاد' ان کے افسانوں کا بنیادی موتف ہے۔ یہ موتف ان کے ابتدائی افسانوں میں بھی موجود تھا، جن میں وہ ہجرت سے پہلے کی یادیں لکھ رہے تھے۔ 'غیر' کو شناخت کرنے میں بھی یاد ہی کا بنیادی کردار تھا۔ 'یاد' اور حافظہ ہم معنی نہیں؛ حافظے میں سب الم غلم موجود ہوتا ہے، مگر یاد حافظے پر تصرف کرتی ہے؛ اس کے منتخب حصوں کو باہر لاتی ہے؛ یاد آدمی کو اصل تک پہنچاتی ہے؛ دنیا کا سارا بڑا ادب یاد کے ذریعے اصل تک، یعنی نوعِ انسانی کے بعید ترین تجربات تک رسائی سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کے تمام بڑے افسانے 'یاد' کے موتف کو بروئے کار لاتے ہیں۔ 'آخری آدمی' میں الیاسف اپنے ہم جنسوں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات، اور بنت الاخضر کو یاد کرتا ہے؛ 'زرد کتا' میں ابو مسلم شیخ عثمان کے ملفوظات اور اپنے چار ساتھیوں کے طرزِ عمل، مز عفر اور زن رقاصہ کو یاد کرتا ہے؛ 'شہر افسوس' کے تینوں کردار اپنے اپنے عمل کو یاد کرتے ہیں؛ 'نر ناری' میں مدن سندری اپنی چوک کو، اور دھاول اپنے کھوئے دھڑ کو یاد کرتا ہے۔ 'کچھوے' میں ودیا ساگر تتھاگت کی کہانیاں یاد کرتا ہے

یعنی اپنی خاموشی کے جواز میں کہانیاں منتخب کرتا ہے۔ یاد ہمارا دھیان اس جانب دلاتی ہے جو ہماری زندگی سے غائب اور گم ہے؛ یاد میں شے کی اوّلین موجودگی اور گم شدگی کا تناقض پایا جاتا ہے۔ اوّلین موجودگی ہی 'اصل' کے طور پر اپنا تعارف کرواتی ہے، ان تمام اشیا، واقعات اور افراد کو دھکیل کر باہر کرتی ہوئی، جو اوّلین موجودگی اور اس کے زندہ، بھرپور تجربے پر پردہ ڈالتے ہیں۔ یہ تمام اشیا، واقعات اور افراد اصل میں 'غیر' ہیں جنھوں نے حقیقت کی اوّلین موجودگی سے ہمارے رشتے میں کھنڈت ڈالی ہے؛ ہمیں بندروں اور مکھیوں میں بدل دیا ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں، خصوصاً 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' کے بارے میں اکثر نقادوں نے لکھا ہے کہ یہ جدید انسان کے روحانی اور اخلاقی زوال سے متعلق ہیں[۹]۔ اس سے زیادہ غلط تعبیر انتظار حسین کے افسانوں کی کیا ہو سکتی ہے؟ ایک طرف یہی نقاد انھیں پاکستان کے روحانی تجربے میں شریک ادیب، اور 'قومی لاشعور کو جدید قومی شعور کے ساتھ رابطہ کر کے قومی وجود کی تشخیص' کرنے والا افسانہ نگار سمجھتے ہیں، اور دوسری طرف اخلاقی و روحانی زوال کا ترجمان۔ کیا پاکستان کا قومی شعور روحانی و اخلاقی زوال سے عبارت ہے؟ اصل یہ ہے کہ انتظار حسین کا افسانہ انسانی وجود کے اس 'غیر' کو شناخت کرتا، اور اس سے مکالماتی رشتہ قائم کرتا ہے، جس کے بغیر انسانی وجود کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔ 'زرد کتا' میں زرد کتا ان تمام خصوصیات کا حامل ہے، جو 'غیر' کے تصور میں گندھی ہیں۔ پہلے دیکھیے کہ افسانے میں اسے کس طور متشخص کیا گیا ہے۔

> یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:
> زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:
> نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:
> طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:
> پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا:
> دانش مندوں کی بہتات۔ میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورت حکایت فرمائی۔
>
> میں نے اپنے پیروں پر نظر کی اور یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ ایک لومڑی کا بچہ میرے قدموں پر لوٹتا ہے۔ تب میں نے اسے پیروں سے لاند کر کچل

دینا چاہا، اور وہ لومڑی کا بچہ پھول کر موٹا ہو گیا۔ تب میں نے اسے قدموں
سے کھوندا اور وہ موٹا ہوتا گیا اور موٹا ہوتے ہوتے زرد کتا بن گیا۔[۱۱]

پہلی بات یہ کہ زرد کتے کی شناخت مسلسل التوا میں رہتی ہے۔ اس کے معانی نفس، طمع، پستی، علم کے فقدان اور دانش مندوں کی بہتات جیسے معنیاتی زمروں میں پلٹتے جاتے ہیں؛ اسی طرح وہ پہلے لومڑی کے بچے کے طور پر ظاہر ہوتا، پھر کتے میں منقلب ہو جاتا ہے، اور جب اسے کچلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو ختم ہونے کے بجائے بڑا ہوتا جاتا، یا پھر دامن میں چھپ ہو جاتا ہے، اور پھر کسی وقت بستر پر، کبھی راستے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ گویا اس کے ضمن میں ظاہر اور غیاب کا مسلسل کھیل جاری رہتا ہے؛ اس کے معنی اور وجود پر مکمل دسترس ممکن نہیں ہو پاتی۔ غور کیجیے: کیا یہ ان تمام منفی، حقیر، ناپسندیدہ صفات کا حامل نہیں، جنھیں 'غیر' سے وابستہ کیا جاتا ہے؟ کیا طمع، پستی، علم کا فقدان، کردار کی وہ خصوصیات نہیں، جنھیں مسلم تصوف کی روایت میں خصوصاً اور اخلاقی اقدار میں عموماً شخصیت سے خارج رکھنے کے لیے مجاہدہ کیا جاتا ہے؟ ہم شخصیت سے اسی شے کو خارج کر سکتے ہیں جو فی الواقع موجود ہو، مگر ہم اسے غیر ضروری، حقیر اور مضر سمجھتے ہوں۔ لہٰذا یہ بہ یک وقت داخلی اور خارجی ہوتی ہے؛ ہمارے اندر موجود ہے، مگر ہم اس کا مقام 'باہر' تصور کرتے ہیں۔ ابو قاسم خضری کی اس کے خلاف مسلسل جدوجہد اس لیے جاری ہے کہ اس کا معنی معرض التوا میں اور اس کا وجود تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ افسانہ روحانی زوال سے نہیں، روحانی جدوجہد سے متعلق ہے۔ روحانی زوال، اس کوشش کو ترک کرنے کا نام ہے جو انسانی بساط میں ہے۔ ابو قاسم آخر تک مجاہدے میں مصروف رہتا ہے، اور اس کا حاصل 'غیر' سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنا ہے، جو خوش آہنگ نہیں، مگر اسی رشتے سے انسان کو روشن ضمیری حاصل ہوتی ہے۔ ژونگ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ 'آدمی نور کی صورتوں کا تخیل باندھنے سے روشن ضمیر نہیں ہوتا، بلکہ ظلمت کو شعور میں لانے سے'۔ انتظار حسین کے افسانوی کردار اپنے باطن پر چھائی تاریکی کا سامنا کرتے ہیں۔ وہ بلاشبہ تاریکی سے خوف زدہ ہیں، مگر وہ اسے اپنے روبرو کرنے، اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے، یا اپنے وجود کے ہر ہر حصے پر تاریکی کے غالب آنے کے دل خراش مناظر کا سامنا کرنے سے خوف زدہ نہیں ہیں۔ وہ اپنے وجود کی حقیقت (خواہ وہ کس قدر کریہہ ہو) سے مکمل تعارف حاصل کرتے ہیں، اور یہ تعارف

روحانی قوت کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں۔اس کے وجود کی گہرائیوں میں اگر کوئی شے بندر بننے کے تصور ہی سے لرز جاتی ہے ،تووہ اس کا روحانی شعور ہے؛وہ اپنی طمع کے باوجود روحانی شعور سے محروم نہیں ہوا۔ان کے افسانوی کرداروں کا یہ طرز عمل اساطیری ہیرو کی یاد دلاتا ہے۔اسے بھی ظلمت کا سامنا کرنا پڑتا تھا؛اسے عموماً ایک ایسی تاریک سرنگ میں سے اکیلے گزرنا ہوتا تھا،جو اس کے اندر کی تاریکی کی مثل ہوتی تھی۔زرد کتا بہ صورت 'غیر' آدمی کی ذات کا تاریک حصہ ہے ،جسے یہ افسانہ زیادہ سے زیادہ روشنی میں لانے کی جدوجہد کا بیانیہ پیش کرتا ہے۔

ذات کے تاریک حصے سے تعارف ،اور اس سے 'مکالماتی رشتہ' قائم کرنے کی ایک اور مثال افسانہ 'کایا کلپ' ہے....اس افسانے کے عنوان اور شہزادہ آزاد بخت کے مکھی بننے کے قصے سے قاری کا دھیان فوراً فرانز کافکا کے 'کایا کلپ' کی طرف جاتا ہے۔انتظار حسین، کافکا کی طلسمی حقیقت نگاری اور وجودی فلسفے سے غیر آگاہ نہیں ہیں،مگر وہ ان سے راست 'اثر' قبول کرنے کے بجائے ،ان کے متوازی انسانی وجود سے متعلق سوالات تشکیل دیتے ہیں۔انتظار حسین کا فکشن ایک مثلث تشکیل دیتا ہے:کلاسیکی مشرقی فکشن، معاصر مغربی فکشن اور پس نوآبادیاتی تناظر،اس مثلث کے تین خط ہیں؛تینوں باہم جڑے ہوئے،اور مقابل۔یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں ظاہر ہونے والے وجودی مسائل ،وجودیات (ontology) کی سطح پر عالمی ادب سے اشتراک کا رشتہ رکھتے ہیں،مگر اپنی علمیات (epistemology) کے لیے سامی اور ہندوستانی مذہبی واساطیری سیاق سے رجوع کرتے ہیں.... 'کایا کلپ' میں شہزادہ آزاد بخت سفید دیو سے شہزادی کو آزاد کرانے آتا ہے۔اس کے پاس تلوار ہے۔وہ عالی نسب ،صاحب جلال شہزادہ ہے۔اس کا ماضی پرشکوہ ہے۔اس کے اجداد فخر روزگار تھے۔سفید دیو کس کا کنایہ ہے؟ یہ سمجھنا مشکل نہیں۔وہ کس قلعے پر قابض ہے؟ تلوار، پرشکوہ ماضی ،شہزادی کس کی نمائندگی کرتے ہیں؟ان سب سوالوں کا جواب بھی نوآبادیاتی تناظر میں فی الفور سمجھ میں آجاتا ہے۔لہٰذا اس افسانے کی ایک جہت تو سیاسی ہے۔اگر افسانے کی یہی ایک جہت ہوتی تو یہ فنی طور پر ایک سادہ اور معمولی افسانہ ہوتا۔اس نوع کے افسانے کے تجزیے کی کھکھیڑ غیر ضروری ہوتی ہے۔اصل یہ ہے کہ افسانے میں سیاسی اور وجودی جہتیں باہم پیوست ہیں۔یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ وجودیت ،معاصر تاریخی سیاق سے خود کو الگ تھلگ نہیں رکھ سکتی؛کم از کم انیسویں صدی کے بعد آدمی سے

ذات کی مطلق، خالص تنہائی اسی طرح چھن گئی ہے، جس طرح خالص جمالیات۔

آزاد بخت اس شہزادی کے ہاتھوں مکھی بنتا ہے، جسے وہ دیو کی قید سے آزاد کرانے آیا تھا۔ بس اسی بات میں آزاد بخت ایک وجودی دبدھے کا شکار ہوتا ہے۔ اس نے اپنے کردار کا تعین ایک نجات دہندہ کے طور پر کیا تھا، مگر اسے شہزادی کے سحر کے رحم و کرم پر جینا پڑ رہا ہے۔ شہزادی کا سحر بھی دو طرفہ ہے؛ وہ منتر جس سے شہزادی اسے رات کو آدمی سے مکھی بنا دیتی ہے، تا کہ اسے سفید دیو سے محفوظ رکھ سکے، اور اس کے جمال کا سحر، جس سے وہ دن کو لذت یاب ہوتا ہے۔ گویا 'دوسرے' کی نجات کا خواب لے کر آنے والے کو 'اپنی' نجات کے لالے پڑ جاتے ہیں۔ اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ شہزادی دیو کی قید میں نہیں، وہ شہزادی کے دوگونہ سحر کی قید میں ہے۔ لہٰذا یہ افسانہ بنیادی وجودی سوال یہ اٹھاتا ہے کہ کیا اپنی نجات کے بغیر دوسرے کی نجات کا بیڑہ اٹھایا جا سکتا ہے، یا آدمی اپنے وجود کی ذمہ داری سے غافل ہو کر 'دوسرے' کے وجود کی ذمہ داری لینے کا مجاز ہے؟ اس افسانے میں 'غیر' یا 'دوسرے' کی نوعیت اصلاً وجودی ہے۔ آزاد بخت پر رفتہ رفتہ کھلتا ہے کہ، سفید دیو، شہزادی اور مکھی، تینوں اس کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتے ہیں۔ غور کیجیے یہاں بھی 'غیر' کثیر چہرگی کا حامل ہے۔ وہ تینوں سے 'مکالماتی رشتہ' استوار کرتا ہے؛ ان کی کثیر چہرگی سے آگاہی کا تجربہ کرتا ہے۔ پہلے آزاد بخت کو مکھی بننا خواب کی طرح ناقابلِ یقین لگتا ہے ؛ پھر یہ زندگی ٹھہری کہ دن میں آدمی اور رات کو مکھی؛ یعنی پوری طرح شہزادی کے تابع ؛ پھر وسوسے، اندیشے، سوالات۔ "میں آدمی ہوں یا مکھی؟... میں پہلے آدمی ہوں بعد میں مکھی؟ ہو سکتا ہے اصل میں مکھی ہوں، اور درمیان میں آدمی بن گیا ہوں؟ ہو سکتا ہے آدمی بھی ہوں اور مکھی بھی؟ یہ سوالات دراصل اسے اپنے اور 'غیر' کے رشتے کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ اس کے لیے ہر سوال ایک مرحلہ ہے، رک کر دیکھنے، تجربہ کرنے کا۔ 'حقیقت' کی کثیر زاویوں اور سمتوں سے معرفت حاصل کرنے کا۔ آزاد بخت اس طرح ایک سے زیادہ زندگیاں جینے کا کرب ناک، متلی آفریں (ایک وجودی اصطلاح!) تجربہ کرتا ہے۔ ایک سے زیادہ زندگیاں، ایک سے زیادہ سطحوں پر۔ ان زندگیوں کو ایک دوسرے میں پیوستگی کی حالت میں، اور جدا جدا۔ پہلے پہل جب وہ دن کو آدمی اور رات کو مکھی کی جون میں ہوتا ہے، تو اسے مکھی کا بار بار تصور آتا ہے، جو اس کی آدمی کی زندگی کے تجربے میں پیوست ہو جاتا ہے۔ پھر اس کا آدمی ہونا قصہ ماضی بنتا جاتا ہے، اور وہ

مکھی کی زندگی بسر کرنے لگتا ہے، اور آدمی کی جون میں آنا اس کے لیے قیامت بن جاتا ہے۔ یہاں اس کی وجودی کشمکش اپنے نقطہ عروج کو مس کرتی ہے۔ اسے لگتا ہے کہ وہ ایک صدی سے درمیانی کیفیت میں بھٹک رہا ہے۔ ایک صدی کا اشارہ، اس افسانے میں ایک بار پھر اس کی سیاسی جہت کی نمود کرتا ہے۔ تلوار اور پر شکوہ ماضی کا حامل شہزادہ مکھی اور آدمی کی عبوری وجودی منزل میں بھٹک رہا ہے۔ عبوری منزل، ہیئت وسمت کے کھو جانے کی منزل ہے۔ مگر یہی وہ منزل ہے جہاں تخیل اپنی کرشماتی صلاحیت کے اظہار کے لیے اپنے پر کھول دیتا ہے؛ کسی ایسی سمت کی طرف اڑان بھرنے کے لیے جو آدمی کو 'غیر' سے نجات دلائے۔ آزاد بخت بھی اس لمحے اپنے وجود سے متعلق خود فیصلہ کرتا ہے۔ اب تک اسے شہزادی مکھی بناتی آئی تھی، یوں اس کے وجود سے متعلق فیصلہ سازی کا اختیار اپنے ہاتھ میں لیے ہوئے تھی۔ گویا اس کا پورا وجود 'غیر' کی دست رس میں تھا۔ آزاد بخت خود مکھی بن جاتا ہے، شہزادی کے منتر کے بغیر۔ اس شام سفید دیو 'مانس گند، مانس گند' نہیں چلاتا۔ اس سے دو باتیں سامنے آتی ہیں: ایک یہ کہ وہ مکمل مکھی بن گیا ہے؛ وہ عبوری منزل سے نجات پا گیا ہے، اس کی کایا کلپ مکمل ہو گئی ہے؛ وہ جب تک مکھی اور آدمی کی زندگی جی رہا تھا، اس کی کایا کلپ ادھوری تھی۔ دوسری یہ بات کہ شہزادی، آدم زاد میں سے نہیں تھی۔ وہ یا تو سفید دیو کی جنس سے تھی، یا اس نے سفید دیو کی حلیف (collaborator) بن کر خود کو اپنی جنس سے علیحدہ کر لیا تھا۔ دونوں صورتوں میں وہ آزاد بخت کی 'غیر' بن گئی تھی۔ اگر افسانے کی نوآبادیاتی سیاسی جہت کو سامنے رکھیں تو آزاد بخت کی مکھی میں کایا کلپ، روایتی استعماری تمثیل ہے جس میں استعمار زدوں کا درجہ حشرات اور وحوش کا ہے۔ استعمار کے خلاف جدوجہد میں وہ اپنی انسانی صفات سے محروم ہو جاتے ہیں۔ خود ان کا انسان ہونا، ان کا 'غیر' بن جاتا ہے، جس سے وہ نباہ نہیں کر سکتے۔ وہ شناخت کے ایک ایسے بحران میں مبتلا ہوتے ہیں، جس سے نکلنے کا ایک ہی راستہ ان کے لیے کھلا ہوتا ہے: خود ہی کو 'غیر' سمجھ کر، خود سے نجات پا کر مکھی میں سمٹ کر گم ہو جانا۔ اپنے انسان ہونے کی یادداشت سے 'نجات' پا لینا۔

وجودی زاویے سے دیکھیں تو آزاد بخت مکھی میں کایا کلپ کا خود فیصلہ کرنے کے بعد شہزادی کے منتر سے 'نجات' پا گیا تھا۔ اس نے مکھی کی جون میں صبح کی۔ اب تک وہ رات کو مکھی کی صورت اختیار کرتا تھا؛ اب اس کے وجود کا تاریک پہلو اپنی تمام تر وحشت اور حشر سامانی کے

ساتھ 'روشنی' میں نمودار، اور اس کے روبرو ہوا۔ اسے بہ ہر حال 'آزادی' ملی۔ میں اور وہ، آدمی اور مکھی کی کشمکش ہے۔ یہاں ایما نوئیل لیوی ناس کی 'غیر' سے متعلق توضیح پیش ہے، جو اس افسانے کی معنویت کی بحث سمیٹتی ہے:

> 'غیر' کے ساتھ رشتہ، راز و نیاز کے رشتے کی طرح غنائی اور خوش آہنگ نہیں، یا ایسی ہمدردی پر مبنی نہیں جس کے ذریعے ہم خود کو 'غیر' کی جگہ پر رکھتے ہیں؛ ہم 'غیر' کو اپنے مثل کے طور پر شناخت کرتے ہیں، لیکن جو ہمارے لیے خارجی (exterior) ہے؛ 'غیر' کے ساتھ رشتہ، اسرار کے ساتھ رشتہ ہے۔ 'غیر' کا پورا وجود خارجیت سے متشکل ہوا ہے، یا محض تبدل ہے، کہ خارجیت مکاں کی خصوصیت ہے، اور ذات کو، روشنی کے ذریعے، خود اپنی طرف لے جاتی ہے۔[11]

افسانے کی تیسری جہت رمزیہ طنز سے عبارت ہے۔ 'دوسرے' کی نجات کے کلامیے (ڈسکورس) میں الجھ کر، فرد اپنی نجات کو بھول جاتا ہے۔ کردار کی مکھی میں کایا کلپ، اپنی نجات کو بھولنے کا خمیازہ ہو سکتی ہے۔ افسانہ 'کچھوے' میں یہ نکتہ صراحت سے پیش ہوا ہے کہ ''ہر نر ناری کا اپنا جنگل اور اپنا پیڑ ہوتا ہے۔ دوسرے جنگل میں ڈھونڈنے والے کو کچھ نہیں ملے گا، چاہے وہاں بودھی ورم ہی کیوں نہ ہو۔ جو ملے گا اپنے جنگل میں، اپنے پیڑ کی چھاؤں میں ملے گا''۔ یہ دوسرا جنگل ہی 'غیر' ہے۔

یہی صورت 'آخری آدمی' میں بھی ہے۔ یہ افسانہ پرانا عہد نامہ کی کتاب خروج کی ان آیات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جن میں حضرت موسیٰ علیہ السلام نے بنی اسرائیل کو سبت (ہفتے) کے دن مچھلیوں کے شکار سے منع کیا تھا۔[12] قرآن مجید کی سورہ بقرہ (آیت ۶۵) میں بنی اسرائیل کے سبت کا قانون توڑنے کی سزا کے طور پر انھیں بندر بنا دیے جانے کا ذکر ہے۔[13] قرآن مجید کے مفسرین نے بنی اسرائیل کے حیلوں اور مکر کو تفصیل سے بیان کیا ہے کہ وہ کس طرح دریا میں سے نالیاں نکال کر یا کانٹوں میں مچھلیاں پکڑ کر رات کو دریا کنارے کانٹے کی رسی کو کسی پتھر سے باندھ دیتے، اور صبح مچھلی نکال لیتے اور کہتے کہ انھوں نے سبت کے دن کی حرمت پامال نہیں کی۔[14] یہی حیلے اور مکر افسانہ 'آخری آدمی' میں پیش ہوئے ہیں۔ اگرچہ افسانے کے کردار

اپنے ناموں (الیاسف، الیعذر، ابن زبلون، الیاب، بنت الاخضر) سے اپنی بنی اسرائیلی شناخت کو قائم رکھتے ہیں، مگر ان کے اعمال اور نفسیاتی کیفیات عمومی انسانی ہیں۔ افسانے کی فضا بھی عمومی ہے۔ یہاں اس بات پر بھی زور دینے کی ضرورت ہے کہ انتظار حسین نے مذہبی اسطورہ کی بنیاد پر ایک ادبی متن تیار کیا ہے، جس کی رسمیات مذہبی متن سے مختلف ہوتی ہیں۔ ادبی متن، مذہبی متن کے برعکس، انسانی تخلیق ہے، اور اپنی نہاد میں بہ قول ایڈورڈ سعید "دنیویت" (worldliness) کی اساسی خصوصیت رکھتا ہے، جو حیاتی خصوصیت اور تاریخی امکانیت سے عبارت ہے[۱۵]۔ ادبی متن کی 'دنیویت' اسے مذہبی تصورات کی مثالیت کی بجائے، دنیوی زندگی کی تجربیت کے قریب رکھتی ہے؛ ادب عظیم آدرشوں کی تبلیغ کے بجائے، ان کی شکستگی کے بیانیے زیادہ لکھتا ہے، کیوں کہ اسی صورت میں وہ خدائی کلام کی بجائے انسانی آواز کا نمائندہ بن سکتا ہے۔ یہ بات انتظار حسین کے حوالے سے کہیں زیادہ درست ہے۔ وہ مذہبی اساطیر و روایات کی طرف رجوع کرتے ہیں، مگر ان کے احیا کی بجائے، ان کی بنیاد پر افسانے کی نیو اٹھاتے ہیں۔ ان کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ وہ مذہبی روایات کی طرف اس لیے رجوع کرتے ہیں کہ بنیادی انسانی سوالات کو ایک نیا تناظر میسر آسکے۔ اصل یہ ہے کہ وہ مذہبی اساطیر کا مطالعہ خالص فنکارانہ ذہن سے کرتے ہیں۔ لہٰذا وہ مذہبی روایات کی مذہبیت کو ادب کی دنیویت میں بدل دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوی کردار جب اپنے انسانی درجے سے گرتے، اور کوئی مکروہ صورت اختیار کرتے ہیں تو ہمیں ان سے نفرت نہیں، ہمدردی محسوس ہوتی ہے؛ ایک سوگوار کیفیت ہم پر طاری ہوجاتی ہے، جس کا منبع ان کرداروں کی بساط بھر جدوجہد کی ناکامیابی کا احساس ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کا مطالعہ مذہبی متن کے مطالعے کی رسمیات کے تحت کیا ہے، اور یوں اسے سیدھا سادھا اخلاقی و روحانی زوال کا حامل قرار دیا ہے۔

یہ افسانہ الیاسف کی داخلی جدوجہد کو پیش کرتا ہے۔ وہ اس قریے کا آخری آدمی ہے جہاں سب لوگ بندر بن چکے ہیں۔ وہ عہد کرتا ہے کہ "معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں، اور میں آدمی کی ہی جون میں مروں گا"۔ ساری کہانی اس عہد کو سچ ثابت کرنے کی سخت، داخلی، نفسیاتی جدوجہد کے بیان پر مشتمل ہے۔ افسانے کی معنویت اس گرہ میں مضمر ہے کہ وہ یہ عہد نفس کی کس حالت میں کرتا ہے، اور کس کے خلاف جدوجہد کرتا ہے؟ اس کی جدوجہد اپنے

بندر بننے کے خلاف ہے، یعنی خود اپنے خلاف۔ سامی مذہبی و اخلاقی لغت میں بندر انسان کا 'غیر' اس کے وجود کی مسخ شدہ صورت ہے۔ مچھلیوں کے شکار سے منع کرنے والے نے انھیں بتایا تھا کہ بندر تمھارے درمیان موجود ہیں، مگر یہ کہ تم دیکھتے نہیں ہو۔ لوگوں نے اسے ٹھٹھا سمجھا کہ درمیان موجود ہونے کے باوجود انھیں بندر کیوں نظر نہیں آرہے تھے۔ واقعہ یہ تھا کہ ان کے اندر، ان کے نفس کی گہرائی میں (بہ صورت حیلہ و مکر) ان کا 'غیر' موجود ہے، مگر ان کی نظر سے اوجھل ہے۔ پوری کہانی اس 'غیر' کی رونمائی کی کہانی ہے۔ یہاں بھی بنیادی موتف 'یاد' ہے۔ الیاسف ابن ابوالعذر، ابن زبلون، الیاب کے بندر بننے کے واقعے کو یاد کرتا ہے؛ اسے معلوم پڑتا ہے کہ محبت ونفرت، غصہ و ہمدردی، رونا و ہنسنا، خوف جیسے جذبات ہی نے اس کے ہم جنسوں کی کایا کلپ کر دی تھی، اور وہ جذبات سے ڈر جاتا ہے۔ وہ آگاہ ہوتا ہے کہ جذبات انسانی ذات کا سمندر ہیں، اور اس کے بچاؤ کی ایک ہی صورت ہے کہ وہ جزیرے کی طرح اس سمندر کے خلاف مزاحمت کرے۔ 'الیاسف کہ اپنے تئیں آدمیت کا جزیرہ جانتا تھا' جذبے کی لہروں سے بچنے کی کوشش کرتا ہے؛ اس کی آدمیت، بشریت نہیں عقلیت سے عبارت ہے۔ وہ اپنی جبلت، اپنی بشریت ہی کو اپنا غیر تصور کرتا ہے۔ وہ اس زعم میں مبتلا ہے کہ وہ ایک عقل مند آدمی ہے۔ اس کا عہد بھی اپنی عقل پر اندھے اعتقاد کا مظہر ہے؛ وہ ایک عقلی انسان کے طور پر نہ صرف حیلہ و مکر کرتا ہے، بلکہ اپنی عقل کی مدد ہی سے اپنے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ یہ بات پوری طرح نہیں سمجھ سکتا کہ اس نے جو طمع اور مکر کیا تھا، وہ اس کے عقلی وجود کی کارستانی تھی۔ عقل ہی کے دھوکے میں آکر اس نے اپنے دل کی کایا کلپ پتھر کے طور پر کر لی تھی۔ پتھر بننا بندر کے مقابلے میں کہیں زیادہ سخت سزا تھی۔ اس نے اپنی جبلت، اپنی بشریت کو 'غیر' تصور کیا۔ بنت الاخضر کہ جس کے لیے اس کا جی چاہتا تھا، اس کی بشریت کے عین مرکز میں تھی جس کی چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی تھیں، جس کا پیٹ گندم کی ڈھیری کی مانند کہ پاس اس کے صندل کا گول پیالہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ آدمی بنے رہنے، یعنی اپنی عقل مندی کو قائم رکھنے کے عہد میں ناکام ہوتا ہے، اس لیے کہ عقل خود سے باہر نہیں دیکھ سکتی، اور وہ اپنے ہی ہم جنسوں میں جاملتا ہے۔ بنت الاخضر ہی کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں پر چلتا ہے، یعنی اپنی بشریت کے مرکز کا رخ کرتا ہے۔ الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے بندر بننے کی کہانی ایک جیسی نہیں ہے۔

دوسرے اچانک، کسی ایک جذبے کی زد پر آ کر بندر بنتے ہیں، مگر الیاسف کی کایا کلپ ایک مرحلہ وار عمل کے بعد ہوتی ہے۔ یہ مراحل اس پر 'غیر' کے متعدد، متضاد، کثیر معانی منکشف کرتے ہیں؛ یہ 'غیر' غصے، خوف، محبت، نفرت، ہمدردی جیسے مفاہیم رکھتا ہے، اور الیاسف انھی کو اپنے اندر سے خارج کرنے کی سعی کرتا ہے۔ یوں الیاسف انسانی وجود کی عقل و جذبات پر مبنی ثنویت، اس کے برپا کیے گئے عذاب، اور اس کے عہد کی شکستگی کا سارا راز ہم پر فاش کر دیتا ہے۔

اصل سے دوری و معزولی (Displacement)، انتظار حسین کے افسانوں کا ایک اہم موضوع ہے جو انھیں پس نو آبادیاتی فکشن کی مثال بناتا ہے۔ صورتوں کا مسخ ہونا اور پہچان کا گم ہونا بھی اصل سے دوری اور معزولی ہے۔ انتظار حسین کے کتنے ہی افسانے اس موضوع پر ہیں، تاہم ان میں 'شہر افسوس' کا درجہ بلند تر ہے۔ شہر افسوس دوری و معزولی کی تمثیل ہے۔ یہ افسانہ سن سنتالیس کے فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، جس نے لاکھوں لوگوں کو ان کی مٹی سے دور کیا، اور ان کی انسانی شناختوں کو مسخ کیا۔ مگر یہاں بھی انتظار حسین خود کو سن سنتالیس تک محدود نہیں رکھتے، وہ پس نو آبادیاتی برصغیر کے نئے انسان کی اصل سے دوری و معزولی کے سوال کو قدیم زمانوں تک لے جاتے ہیں۔ ایک طرف گیا کے بدھ تک اور دوسری طرف بنی اسرائیل کی دربدری تک۔ ایک نے زمین کے ظالم ہونے کا فلسفہ پیش کیا اور دوسری روایت میں زمین سے بچھڑنے کا دکھ سرایت کیے ہوئے ہے۔ بنی اسرائیلی روایات سے ان کی دل چسپی کا بڑا محرک 'ہجرت' کا وہ تجربہ ہے جس سے یہ قوم گزری اور جس نے ان کے افسانوی کرداروں کو سن سنتالیس کی ہجرت کا دکھ سمجھنے اور بھوگنے میں مدد دی۔

یہ افسانہ تین کرداروں کی زبانی بیان ہوا ہے، جنھیں کوئی نام نہیں دیا گیا؛ وہ پہلے، دوسرے اور تیسرے آدمی کی 'شناخت' رکھتے ہیں۔ نام انفرادی شناخت ہے، جب کہ آدمی نوعی شناخت ہے۔ فسادات کے دوران جو کچھ کیا، آدمی نے کیا، فرد نے نہیں؛ آدمی جو نہ ہندو ہے نہ مسلمان، نہ عیسائی نہ یہودی۔ چناں چہ افسانے میں، مَیں اور تُو کا فرق اور شناخت مٹ گئی ہے۔ اس لیے کہ دونوں اپنی اپنی اصل سے اکھڑ گئے ہیں، اور اپنی صورتوں کو مسخ کر بیٹھے ہیں۔ وہ زندہ ہیں مگر جنھوں نے اپنی لاش اپنے کاندھے پر اٹھائی ہوئی ہے۔ ان کی اپنی ہی لاش، ان کا 'غیر' ہے، جس سے نجات کی کوئی صورت انھیں سجھائی نہیں دیتی، مگر وہ ان سب واقعات کو 'یاد' کرتے ہیں جن کی

وجہ سے وہ مرے؛ جو انھوں نے کہا، سنا، دیکھا اور کیا، اس سب کا اعتراف کرتے ہیں؛ گویا اپنے حواس کے جملہ اعمال کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ ماضی نمائی کی یہ تکنیک انھیں اپنے ہی وجود کے 'غیر' سے متعارف ہونے کے قابل بناتی ہے۔ شناخت کی گم شدگی کا اس سے بہتر بیانیہ کم از کم اردو میں موجود نہیں!

'نرناری' میں ایک بار پھر 'غیر' موضوع بنا ہے۔

یہ افسانہ کتھا سرت ساگر کی آٹھویں کہانی اور بیتال پچیسی کی چھٹی کہانی کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ تین کرداروں (دھاول، مدن سندری، گوپی) کی یہ کہانی جرمن ناول نگار ٹامس مان اور کنڑ ڈراما نگار گریش کرنارڈ کی توجہ کا مرکز بھی بنی ہے، اور یوں متن پر متن بنانے کی انوکھی مثال ہے۔ ٹامس مان، اپنے ہی ہم وطن ہنرخ زمر کی کتابوں (Maya: the Indian Myth, The Indian World Mother) کی مدد سے اس کہانی سے آگاہ ہوا، اور گریش کرنارڈ نے ٹامس مان کے ناول The Transposed Heads (۱۹۴۰) کو سامنے رکھ کر ۱۹۷۲ میں اپنا ڈراما ہایا ودن (Hayavadana) لکھا۔ انتظار حسین کا افسانہ ۱۹۸۵ میں شایع ہونے والے مجموعے خیمے سے دور میں شایع ہوا۔ ٹامس مان، گریش کرنارڈ اور انتظار حسین کے یہاں اگر کوئی بات مشترک ہے، تو وہ اس کہانی میں مضمر جسم اور ذہن کی کشمکش کی وجودیات ہے۔ (کہانی کی اساسی ساخت میں سب نے کچھ نہ کچھ تبدیلی کی ہے)۔ جہاں تک اس کشمکش کی نوعیت اور اس کی بنیاد پر انسان کی وجودی صورت حال سے متعلق سوالات کی تشکیل کا تعلق ہے تو وہ تینوں کے یہاں الگ الگ ہے۔ ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے یہاں مرد کردار دوست ہیں، اور دونوں اکلوتے نسوانی کردار کی محبت میں گرفتار ہیں جب کہ انتظار حسین کے افسانے میں ایک شوہر اور دوسرا بھائی ہے۔ چناں چہ انتظار حسین نے بیتال پچیسی کی کہانی کی اساسی ساخت میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں کی، مگر باقی دونوں ادیبوں نے اس باب میں آزادی سے کام لیا ہے۔ بایں ہمہ دو آدمیوں کے سروں کی تبدیلی کے بنیادی واقعے نے سب لکھنے والوں کے تخیل کو یکساں طور پر برانگیخت کیا ہے۔ یہ 'طلسمی حقیقت' ایسا تصوراتی میدان مہیا کرتی محسوس ہوتی ہے جس میں دنیا کے یہ ممتاز فکشن نگار اپنے مخصوص تناظر میں روح اور بدن، ذہن اور دل، فن اور حیات کی کشمکش سے متعلق بنیادی سوالات قائم کرتے ہیں۔ بیتال نے دھاول اور گوپی کے سروں

کی تبدیلی کے بعد زندہ ہو جانے کے واقعے پر کہانی ختم کی ،اور یہ سوال اٹھایا کہ مدن سندری کا شوہر کون ہے؟ بکرم نے دھاول کا نام لیا۔دلیل یہ دی کہ بدن کے انگوں میں سب سے اہم سر ہے،اس لیے دھاول ہی مدن سندری کا شوہر ہے۔ بیتال کی سنائی گئی کہانی کا یہ خاتمہ ،بیسویں صدی کی پیچیدہ سیاسی ونفسیاتی صورت حال کی فکشنی تفہیم کا ابتدائیہ ثابت ہوتا ہے: تینوں ادبا اپنی کہانیاں وہیں سے شروع کرتے ہیں جہاں بیتال کی کہانی ختم ہوتی ہے۔

ٹامس مان نے جرمن فلسفے ،اور گوئٹے کے اثرات سے ذہن اور جسم کی ثنویت کو موضوع بنایا ہے،جس کی نمائندگی شیرادامان اور نندا (دھاول اور گوپی کے متبادل نام) کرتے ہیں۔شیرادمان نازک بدن کا دانش ور ہے ،جب کہ نندا طاقت ور بدن کا مالک اتھلیٹ ہے ۔ذہن وجسم کی دوئی کی بنیاد دونوں کی متضاد خصوصیات ہی میں رکھ دی گئی ہے۔سیتا(مدن سندری کا متبادل نام) کی شادی شرادمان سے ہوچکی ہے اور گربھ سے ہے ،مگر نندا کے وجیہ بدن کی خاموش عاشق ہے۔جب وہ کالی کے مندر میں دونوں دوستوں کے کٹے ہوئے سروں کو ان کے دھڑوں سے جوڑتے ہوئے تبدیل کرتی ہے ،تو گویا اپنی لاشعوری خواہش کی تکمیل کرتی ہے۔وہ شرادمان (جس سے نندا کا دھڑ جڑا ہے) سے وصل میں ایک نئی طرح کی سرشاری محسوس کرتی ہے؛ایک دیرینہ آرزو کی تکمیل کی سرشاری ۔ پھر نندا(جس سے شرادمان کا دھڑ جڑا ہے) سے یہ سوچ کر وصال کرتی ہے کہ اس کا دھڑ اس کے شوہر ہی کا تو ہے۔دونوں دوستوں میں سیتا کی ملکیت کا جھگڑا دونوں کے ایک دوسرے کو قتل کرنے کی صورت میں طے ہوتا ہے۔ٹامس مان کے ناول میں''سیتا کا سروں کو بدلنا روح اور فطرت، آرٹ اور زندگی کی خلیج کو پاٹنے کی آرزو کی علامت ہے،مگر جس کی تکمیل نہیں ہوسکتی''[۱۶]۔گریش کرنارڈ کے یہاں شناخت کے گڈ مڈ ہونے کا مسئلہ زیادہ شدت سے نمایاں ہوا ہے۔ڈرامے میں کہانی در کہانی کا سلسلہ ہے۔ہایاودن ایک ایسا کردار ہے ،جس کا سر گھوڑے کا اور جسم آدمی کا ہے۔وہ اپنی دوہری شناخت سے نجات کی سخت کاوش کرتا ہے ،اور بالآخر کالی کی مدد سے اپنی جد وجہد میں کامیاب ہوتا ہے: وہ ایک مکمل گھوڑا بن جاتا ہے ۔بالکل ایسے ہی جیسے آزاد بخت مکھی بن جاتا ہے۔ آگے کہانی میں دیودت اور کپل ظاہر ہوتے ہیں، جو شیرادمان اور نندا کی طرح دوست ہیں۔ان کی کرداری خصوصیات ،ٹامس مان کے کرداروں کی طرح ہیں: ایک ذہن ،دوسرا جسم ہے۔دونوں پدمنی (مدن سندری کا متبادل

نام) کی محبت میں گرفتار ہوتے ہیں۔ دیودت، پدمنی سے شادی کرتا ہے[۵۱]۔ بعد کی کہانی ٹامس مان کے ناول کی کہانی سے مماثل ہے۔ تاہم گریش نے دونوں دوستوں کے درمیان پدمنی کی 'ملکیت' سے متعلق کشمکش، اور دیودت کی اپنے سر سے جڑے ایک غیر کے دھڑ کے ضمن میں کشمکش کو نہایت شدت سے پیش کیا ہے۔ انھیں زندہ رہنے کی خواہش باقی نہیں رہی، کیوں کہ وہ اپنی شناخت کھو چکے ہیں۔ ان کی حالت ایبسرڈ تھیٹر کے کرداروں جیسی ہے جنھیں زندگی میں دل چسپی نہیں ہوتی؛ وہ زندگی پر یقین سے خالی ہوتے ہیں۔

کلاسیکی اور جدید یورپی ذہن عموماً ثنویت کے ذریعے تفہیم کا عادی رہا ہے: فلسفے میں ذہن اور مادہ، نفسیات میں ذہن اور جسم، دینیات میں خیر اور شر، نوآبادیات میں مغرب اور مشرق، نیز گورے اور کالے، عقلیت و مذہبیت، ساختیاتی لسانیات میں دال (سگنی فائر) اور مدلول (سگنی فائیڈ)، تنقید میں جمالیات اور اخلاقیات، اسی ثنوی طرز فکر کی پیداوار ہیں۔ ٹامس مان اسی طرز فکر کی نمائندگی کرتا ہے۔ ثنویت یہ تقاضا کرتی ہے کہ دو متضاد عناصر میں سے لازماً ایک کا انتخاب کیا جائے، کیوں کہ دونوں میں سے ایک بہتر، برتر اور زیادہ مفید ہونے کا مدعی ہوتا ہے؛ ایک نیام میں دو تلواریں نہیں سماسکتیں، اس لیے ایک کو ٹوٹنا ہی پڑتا ہے۔ چوں کہ تلوار ہی تلوار کو کاٹتی ہے، اس لیے ایک کے ٹوٹنے سے دوسری کے مجروح ہونے کا بھی اتنا ہی امکان ہوتا ہے۔ شرادمان اور نندا، یا عقل رجسم، ذہن رروح یک جا نہیں ہوسکتے، لہٰذا وہ دونوں ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں؛ عقل، جسم پر غالب آنے کی، اور جسم عقل کو مغلوب کرنے کی متشددانہ سعی کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ دونوں کا ثنویت کی تیغ سے خاتمہ ہوجاتا ہے۔ گریش کرنارڈ کے یہاں خاتمے کی جگہ لغویت (absurdity) ہے۔ یہ معروضات ہمیں 'نرناری' کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔

'نرناری' میں بیانیے کا ارتکاز پہلے مدن سندری کی کشمکش اور بعد میں دھاول کی اندرونی کشمکش پر ہے۔ گوپی خود کہیں افسانے میں ظاہر نہیں ہوتا، وہ مدن سندری اور دھاول کے بیانات، خود کلامیوں کے وسیلے سے، بالواسطہ طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ ٹامس مان اور گریش کرنارڈ کے قطعی برعکس، انتظار حسین نے دونوں مرد کرداروں میں رقابت یا ثنویت کا رشتہ قائم ہی نہیں کیا۔ لہٰذا ذہن اور جسم، آرٹ اور زندگی کی جدلیت کی نمائندگی ان کرداروں کی وساطت سے نہیں کی گئی۔ مدن سندری کے یہاں کشمکش کا آغاز ٹھیک اس لمحے ہوتا ہے، جب وہ دھاول کو نئی زندگی

ملنے کے بعد اس کے بازوؤں میں ہوتی ہے۔ اسے دھاول کے بازو اجنبی لگتے ہیں۔ وہ اس واقعے کو بھول چکی ہے کہ اس سے سروں کی تبدیلی میں غلطی سرزد ہوئی تھی۔ لہٰذا وہ تڑپ کر کہتی ہے: "یہ تو نہیں ہے"۔ دھاول سمجھ نہیں پاتا کہ قصہ کیا ہے۔ تب وہ اسے بتاتی ہے کہ اس سے کیا چوک ہوئی تھی۔ جب دیوی اس سے پرسن ہوئی تھی، اور اس کے پتی اور بھیا کو جی دان دیا تو وہ مارے خوشی کے ایسی گڑبڑائی تھی کہ اس نے بھیا کے دھڑ پر پتی کا مستک جڑ دیا، اور پتی کے منڈ کو بھیا کے رنڈ پر۔ انتظار حسین یہاں مدن سندری کے اس فعل کو خوشی کی حالت میں سرزد ہونے والا اتفاقی فعل قرار دیتے ہیں، جب کہ ٹامس مان اسے ایک دانستہ فعل قرار دیتے ہیں، جس کے پیچھے شدید نوعیت کی لاشعوری تحریک موجود تھی۔ بیتال پچیسی کے مدون گوہر نوشاہی نے بھی اس کی نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ مدن سندری کے اس فعل کے پیچھے "دو مختلف جبلتیں کام کر رہی ہیں۔ ایک تزویج محرمات (incest) کی اور دوسری Father Secking کی، جس کی رو سے کہانی میں لڑکی کا عشق اپنے خاوند سے اس قدر ارفع ہو جاتا ہے کہ وہ اسے باپ یا بھائی کی صورت دیکھنا چاہتی ہے، اور اس سے جنسی تعلقات رکھنے کی بجائے اس کی پوجا کرنا چاہتی ہے"[۱۸]۔ اگر کتھا سرت ساگر کی کہانی کو سامنے رکھیں تو اس کا باعث 'لسانی خطا' محسوس ہوتی ہے، جو دیوی سے دعا مانگتے ہوئے، اس سے سرزد ہوئی۔ مدن سندری نے دیوی سے گڑگڑاتے ہوئے کہا کہ: "اے دیوی! ان دو کو میرے شوہر اور بھائی ہونے دے"[۱۹]۔ اس سے چوک اس ماورائیت کے روبرو ہونے کی وجہ سے ہوئی، جس کا احساس زبان کو گنگ کر دیتا ہے، یا لڑکھڑا دیتا ہے۔ یعنی ماورائیت کی 'موجودگی' انسانی منشا کو، جس کا اظہار زبان میں ہوتا ہے، تہ و بالا کر سکتی ہے۔ اسے روایتی طور پر ہم تقدیر سے موسوم کر سکتے ہیں۔

'نر ناری' کا بیان کنندہ مدن سندری کی چوک کی لاشعوری توجیہات کی طرف متوجہ ہی نہیں۔ اس کی توجہ ابتدا میں مدن سندری کی سر اور دھڑ کے گھپلے پر ہے، پھر توجہ کا مرکز دھاول کی کشمکش ہے۔ اصل یہ ہے کہ دھاول کی کشمکش کا بیج مدن سندری کی چوک کے اعتراف خطا میں ہے۔ "مدن سندری نے تو طے کر لیا کہ اب وہ سر اور دھڑ کو ایک جانے گی، پر یہ کچھ کہنے کے بعد دھاول دبدا میں پڑ گیا"۔ اسی کشمکش میں وہ رفتہ رفتہ 'غیر' سے متعارف ہوتا ہے۔

ایک میں ہی ہوں یا کوئی دوسرا مجھ میں آن جڑا ہے یا میں دوسرے میں جا

جڑا ہوں۔ تو میں اب سارا میں نہیں ہوں، تھوڑا میں، تھوڑا وہ، ۵۱ ۔

اسی مقام پر اس کی ذات کے متحد ہونے کے یقین پر ایک زبردست چوٹ پڑتی ہے۔ وہ خود کو دو لخت محسوس کرتا ہے، اور ان ٹکڑوں کی پہچان بھی کرتا ہے: میں اور وہ۔ اپنا اور غیر۔ ان میں سے کوئی بھی مکمل نہیں۔ دونوں کی تخفیف ہو گئی ہے۔ اس امر کی کوئی توجیہ اس 'ثبوتیت اساس حقیقت پسندی' سے نہیں ہو سکتی جو خود سے باہر اور خود سے مختلف شے سے رشتہ استوار نہیں کر سکتی۔ افسانے میں اسے 'انہونی' کہا گیا ہے؛ اسی کو فرائیڈ نے uncanny کہا ہے۔ "کتنی انہونی بات ہے، پر اب یہ ہے کہ میرا شریر میرا نہیں ہے۔ مستک میرا ہے، باقی سب کچھ دوسرے کا"۔ یہ بات وہی دھاول کہہ رہا ہے جس نے مدن سندری سے کہا تھا کہ "ندیوں میں اتم گنگا ندی ہے۔ پربت میں اتم سمیرو پربت، انگوں میں اتم مستک، باقی دھڑ کا کیا ہے، وہ تو سب ایک سمان ہوتے ہیں۔ مانو تو مستک سے پہچانا جاتا ہے"۔ (یہ وہی دلیل ہے جو راجہ بکرم نے بیتال کے سامنے رکھی تھی، اور اس کی بنیاد پر دھاول کو مدن سندری کا شوہر ٹھہرایا تھا)۔ مدن سندری نے دوبارہ اسے یہی بات یاد دلائی۔ وہ کھسیانا بھی ہوا، مگر آخر کب تک۔ اب اسے اس دلیل کے بودے پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دلیل عقل عامہ کی دلیل تھی، جس کی حیثیت مناظرانہ تھی۔ یہ کسی اور کو لاجواب کرنے کے لیے تو پیش کی جا سکتی تھی، مگر اپنی لخت لخت ذات کا اس سے اطمینان کہاں ہو سکتا تھا! وہ خود سے اور بیوی سے رشتے کے ضمن میں بنیادی سوالات سے دوچار ہوتا ہے۔ سر اپنا، دھڑ پرایا۔ مدن سندری پوری ہے اور وہ آدھا ہے، آدھے سے بھی کم۔ "وہ سوچ میں پڑ جاتا کہ دوسرے کے جوڑ سے پورا بن کر وہ کیا بنتا ہے اور کون بنتا ہے؟ اور مدن سندری اس کی کون ہے؟

اس ساری کشمکش کا محور 'غیر' کی موجودگی کا علم ہے۔ دھاول کے پاس اپنا سر ہے، یعنی اپنا ذہن، اپنی حالت کو سمجھنے کی صلاحیت، مگر سر سے نیچے جو رنگا رنگ کائنات ہے، وہ دوسرے اور غیر کی ہے۔ یہ افسانہ 'غیر' کی ظاہریت (exteriority) کی تمثیل ہے۔ دھاول کا 'غیر' مکانی طور پر اس سے جڑا ہے، اس کے سامنے ہے، مگر وہ اس کو نہ تو خود سے جدا کر سکتا ہے، نہ اسے قبول کر سکتا ہے، اور نہ اس کو فراموش کر سکتا ہے۔ دھاول کے پاس منفی امکانات کی کثرت ہے۔ وہ 'غیر' کی تصور میں بھی نفی نہیں کر سکتا، مدن سندری سے وصال نہیں کر سکتا کہ وہ کیسے ایک 'غیر' کے ساتھ 'اپنی دھرم پتنی' سے وصال کرے! 'غیر' کی ظاہریت اس کے چوگرد پاؤں پسارے ہے۔ دھاول کی

کشمکش ظاہر اور باہر پر غالب نہ آسکنے سے عبارت ہے۔ایک بڑے ڈیل ڈول کا 'غیر' اس کے ذہن کو تباہ کرنے پر تلا ہے؛ منفی امکانات کی کثرت نے اسے پوری طرح بے بس کر دیا ہے۔ چناں چہ وہ دیوانند رشی سے اپنی گتھی سلجھانے کی درخواست کرتا ہے۔''سو باتوں کی ایک بات تو نر ہے۔مدن سندری ناری ہے۔جا اپنا کام کر۔'' رشی کی اس بات سے آنکھوں پر پڑا پردہ ہٹ گیا۔گویا وہ ایک التباس کا شکار تھا جس نے اس بات کو اس کی نظروں سے اوجھل کر دیا تھا کہ اس کی کم از کم ایک شناخت پوری طرح قائم و برقرار ہے؛ جنسی شناخت۔اس نے بیچ جنگل سے گزرتے ہوئے مدن سندری کو ایسے دیکھا،جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اوشا کو دیکھا تھا،اور دھاول کی لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر مدن سندری بھی بھڑکی۔

ٹامس مان اور گریش کرناڈ کے یہاں روح رعقل اور مادے رجسم کی یک جائی امر محال ہے۔ان کی کہانیوں میں کشمکش وتصادم کی شدت ہی نقطہء عروج ہے۔ جب کہ انتظار حسین دھاول کے داخلی تصادم کو تو پیش کرتے ہیں،اور اس کی مدد سے شناخت کے بحران کو بھی سامنے لاتے ہیں،مگر اس بحران کو وقت کے ابدی پھیلاؤ میں ایک نقطہ تصور کرتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں شناخت کا یہ بحران نہ تو ہمیشہ سے موجود تھا،اور نہ اس میں ابدیت ہے۔روح اور جسم کی ثنویت کا کرب سہنا انسانی تقدیر نہیں۔اسی لیے وہ دھاول کے یہاں 'غیر' کی موجودگی کو آنکھوں کا پردہ کہتے ہیں۔دونوں کا خود کو نر اور ناری تسلیم کر لینا،درحقیقت اپنی اس اصل کی بازیافت ہے جسے اساطیر میں زرخیزی سے تعبیر کیا گیا ہے۔یہ پرش اور پراکرتی کا وصال ہے۔کپل منی کے سانکھیہ فلسفے کی رو سے کائنات پرش اور پراکرتی کے اتحاد سے وجود میں آئی ہے؛ پرش شعور،عقل،روح کی علامت جب کہ پراکرتی لاشعور،جسم ،مادے کی علامت ہے۔یہ دونوں لالسا کی مدد سے ایک دوسرے سے جڑتے ہیں۔لالسا دونوں کی دوری اور غیریت کو ختم کرتی ہے،اور یہ خاتمہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا نقطہء آغاز ہوتا ہے۔

حواشی

ا۔ بہ حوالہ آئیور بی۔نیو مان، *Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation*، (مانچسٹر یونیورسٹی پریس، برطانیہ، ۱۹۹۹) ص ۱۳۔

۲۔ آندرے برتن، *Manifestoes of Surrealism*، (ترجمہ رچرڈ سیور، ہیلن آر لین) (یونیورسٹی

آف مشی گن پریس، امریکا،۱۹۷۲،(۱۹۲۴) ص۶۔

۳۔ یورپ کے نوجوان فنکاروں نے اس جنگ کا ایک جواب ڈاڈائیت کی صورت دیا، جو اصل میں ہر شے کی نفی کرتی تھی۔اس تحریک کے آغاز کی کہانی کافی دل چسپ ہے۔ یہ تحریک ۱۹۱۶ میں زیورخ (سویٹزرلینڈ) میں شروع ہوئی، مگر اس میں سوئٹزرلینڈ کا کوئی فنکار شامل نہیں تھا۔پہلی عظیم جنگ کے دنوں میں یہ ملک یورپ بھر سے جنگ کے ستائے ہوئے لوگوں کی پناہ گاہ بن گیا تھا۔لینن نے ڈاڈائیت کے مرکز (کے بارٹ وولٹیر، جو ایک نائٹ کلب تھا) کے بالکل قریب رہ کر روسی انقلاب کا خاکہ تیار کیا۔مئی ۱۹۱۵ میں ہیوگوبل اور ایمی ہینگس جرمنی سے زیورخ پہنچے اور اگلے برس کے بارٹ وولٹیئر قائم کیا، جو ڈاڈائیت کا مرکز بنا۔اس کے بعد یورپ کے متعدد مہاجر تخلیق کار یہاں پہنچے، جن میں ترسٹن زارا، ہانس ریشٹر، مارسل جینکو اور ہانس آرپ قابل ذکر ہیں۔یہ سب لوگ ایک ہی مقصد کے تحت سوئٹزرلینڈ میں جمع ہوئے، جو ہیولسن بیک کے مطابق یہ تھی:''ہم میں سے کوئی اس جرأت کو نہیں سمجھ سکا تھا، جو قوم کے نظریے کی خاطر خود کو مار دیے جانے کی اجازت دینے کے لیے ضروری تھی۔قوم کا نظریہ اپنی بہترین صورت میں پوستین اور چمڑے کے تاجروں کے مفاد پسندوں، اور اپنی بدتر صورت میں نفسیاتی مریضوں پر مشتمل ہے؛یہ لوگ اپنے جرمن آبائی وطن سے گوئٹے کی جلدیں اپنے تھیلوں میں ڈال کر نکلتے ہیں تا کہ فرانسیسی و روسی پیٹوں میں اپنی سنگینیں بھونک سکیں''۔چناں چہ ڈاڈائیت قوم پرستی، سائنسی عقل پرستی، مشینوں، ہتھیاروں کی نفی کرتی تھی۔خود لفظ ڈاڈا کی کہانی بھی کم دل چسپ نہیں۔ڈاڈا فرانسیسی لفظ ہے، جس کا مطلب ہے، یعنی بچے کا ایسا چھڑی نما کھلونا جس کے ایک سرے پر گھوڑے کا سر بنا ہو۔ہیوگوبل اور ہیولسن بیک کو یہ لفظ فرانسیسی جرمن لغت میں ملا تھا، اور انھیں اپنے انوکھے پن اور ایمائیت کی وجہ سے پسند آیا، اور بعد میں یہی لفظ ان تمام فنکارانہ سرگرمیوں کے لیے مخصوص ہو گیا، جو کے بارٹ وولٹیر کے نائٹ کلب میں انجام دی جاتی تھیں۔

[دائٹ مار ایلگر *Dadaism*، (مارسل ڈوچیمپ، بون،۲۰۰۴) ص ۸ تا ۱۳۔]

۴۔ آندرے برتن *Manifestoes of Surrealism*، متذکرہ بالا،ص ۱۴۔

۵۔ مثلاً فرانسیسی مصنف چارلس دوبنت (۱۹۲۵۔۱۹۹۱) نے اعتراف کیا ہے کہ اس کے ناولوں پر رامائن اور الف لیلہ و لیلہ کا اثر تھا۔اسی طرح اطالوی مصورہ لیونور فنی (۱۹۰۸۔۱۹۹۶) نے

معاشرے کی مردانہ اقدار کے خلاف عورتوں کی بغاوت کے موضوع پر تصاویر کے لیے بنیادی خیال الف لیلہ و لیلہ سے لیا۔

[دیکھیے ،کاکھو ایسپلے Historical Dictionary of Surrealism، (دی سکیئر کرو پریس، ٹورنٹو،۲۰۱۰ء) ص۱۷۶،۱۹۹۔]

۶۔ آر۔ پارتھا سارتھی، ''The Example of Raja Rao'' مشمولہ Word As Mantra: The Art of Raja Rao (مرتب۔رابرٹ ایل۔ہارڈ گریو)(کتھا،نئی دہلی، ۱۹۹۸ء) ص۲۲۔

۷۔ آصف فرخی، مقدمہ Basti (از انتظار حسین، ترجمہ فرانسس پریچٹ)(نیو یارک بک ریویو، نیو یارک ۲۰۱۳ء) ص xi۔

۸۔ گوپی چند نارنگ، فکشن شعریات: تشکیل و تنقید (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء) ص۱۳۲۔

۹۔ محمد عمر میمن اور سجاد باقر رضوی نے انتظار حسین کو روحانی زوال کا افسانہ نگار قرار دیا ہے۔ مثلاً سجاد باقر رضوی آخری آدمی کے دیباچے میں لکھتے ہیں: ''انتظار حسین غالباً اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں، جنھوں نے انسانوں کے اخلاقی و روحانی زوال کی کہانی مختلف زاویوں سے لکھی ہے''۔ آگے جن افسانوں کی توضیح کی ہے وہ 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' ہیں۔ دیکھیے:

[مجموعہ انتظار حسین (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء) ص۳۶۹]

۱۰۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، متذکرہ بالا، ص۳۸۴، ۳۹۰۔۳۹۱۔

۱۱۔ بہ حوالہ آئیور بی۔نیومان، Uses of the Other, "the east" in European Identity Formation، متذکرہ بالا، ص۱۶۔

۱۲۔ اور خداوند نے موسیٰ سے کہاo تو بنی اسرائیل سے یہ بھی کہہ دینا کہ تم میرے سبتوں کو ضرور ماننا، اس لیے کہ یہ میرے اور تمھارے درمیان پشت در پشت ایک نشان رہے گا، تا کہ تم جانو کہ میں خداوند تمھارا پاک کرنے والا ہوںo پس تم سبت کو ماننا اس لیے کہ وہ تمھارے لیے مقدس ہے، جو کوئی اس کی بے حرمتی کرے، وہ ضرور مار ڈالا جائے۔ جو اس میں کچھ کام کرے، وہ اپنی قوم میں سے کاٹ ڈالا جائےo چھ دن کام کاج کیا جائے لیکن ساتواں دن آرام کا سبت ہے جو خداوند کے

لیے مقدس ہے۔ جو کوئی سبت کے دن کام کرے، وہ ضرور مارڈالا جائے ٥ پس بنی اسرائیل سبت کو مانیں اور پشت در پشت اسے دائمی عہد جان کر اس کا لحاظ رکھیں ٥ میرے اور بنی اسرائیل کے درمیان یہ ہمیشہ کے لیے نشان رہے گا، اس لیے کہ چھ دن میں خداوند نے آسمان اور زمین کو پیدا کیا اور ساتویں دن آرام کر کے تازہ دم ہوا ٥

[کتاب مقدس یعنی پرانا اور نیا عہد نامہ (بائبل سوسائٹی، لاہور ۲۰۰۷) ص ۸۴۔]

۱۳۔ پھر تمھیں اپنی قوم کے ان لوگوں کا قصہ تو معلوم ہی ہے جنھوں نے سبت کا قانون توڑا تھا۔ ہم نے انھیں کہہ دیا کہ بندر بن جاؤ اور اس حال میں رہو کہ ہر طرف سے تم پر دھتکار پھٹکار پڑے۔ اس طرح ہم نے ان کے انجام کو اس زمانے کے لوگوں اور بعد کی آنے والی نسلوں کے لیے عبرت اور ڈرنے والوں کے لیے نصیحت بنا کر چھوڑا۔

[قرآن مجید، سورہ بقرہ، آیت ۶۵۔ ترجمہ مولانا مودودی، تفہیم القرآن ص ۸۳۔۸۴۔]

۱۴۔ حافظ عمادالدین ابوالفدا ابن کثیر، تفسیر ابن کثیر، جلد اوّل (مترجم مولانا محمد جوناگڑھی) (مکتبہ قدوسیہ، لاہور، ۲۰۰۶) ص ۱۴۹۔۱۵۰۔

۱۵۔ ایڈورڈ ڈبلیو سعید، The World, the Text and the Critic، (ہاورڈ یونیورسٹی، امریکا، ۱۹۸۳) ص ۳۹۔

۱۶۔ ہیلوری منذت، Understanding Thomas Mann (یونیورسٹی آف ساؤتھ کیرولینا، کولمبیا، ۲۰۰۴) ص ۱۶۶ تا ۱۶۷۔

۱۷۔ نند کمار، Indian English Drama: A Study in Myths (سروپ اینڈ سنز، نیو دہلی، ۲۰۰۳) ص ۱۲۶ تا ۱۲۸۔

۱۸۔ گوہر نوشاہی (مدون)، حاشیہ، بیتال پچیسی (از مظہر علی خاں ولا) (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۵)، ص ۷۱۔۷۲۔

۱۹۔ سوم دیو، Tales from the Kathasaritsagara (پینگوئن بکس، نئی دہلی، ۱۹۹۴) ص ۳۱۸۔

۲۰۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، متذکرہ بالا، ص ۷۶۹۔

●○●○●○●

بلراج مین را کی کہانی: موت کا زندگی سے مکالمہ

(سرورالہدیٰ کے نام)

انتظار حسین نے ایک جگہ بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے: "میرے عزیز میرے حریف نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمھیں مبارک ہو"۔اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقضانہ صورتِ حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔طنز کی وجہ اسی خط نما مضمون میں موجود ہے، جس میں باقر مہدی کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ "انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے"۔گویا انتظار حسین کے 'داستانوی افسانے' کی شعریات اور 'جدید افسانے' کی شعریات ایک دوسرے کی نقیض و حریف ہیں۔انتظار حسین نے طنزاً بلراج مین را کو اپنا حریف کہا ہے؛ایک ایسا حریف جو افسانوی کرداروں کی تعمیر اور افسانوی علامتوں کی تشکیل کے لیے اپنے عصر اور روزمرہ زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے۔انتظار حسین نے بہ ظاہر جدید افسانے کے اس تصور سے دست برداری کا اعلان کیا ہے،اور خود کو گیارھویں صدی کے سوم دیو (کتھا سرت ساگر کے مصنف) کا معاصر کہا ہے۔مگر کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟ ہماری رائے میں نہیں۔حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو افسانے کی صورتِ حال متناقض یعنی Paradoxical ضرور ہے،اور اس کی وجہ سے جدید افسانے کی شعریات کو اپنے امکانات ظاہر کرنے کا موقع ملا ہے۔(یہ بات کوئی پچاس برس پہلے کہی گئی تھی۔اگرچہ اب جدید افسانے کے بنیاد گزاروں میں انتظار حسین، بلراج مین را (اور انور سجاد، سریندر پرکاش) کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں، مگر یہ نکتہ اب بھی بحث طلب ہے کہ آخر کیا چیز انتظار حسین کے

داستانوی اور مین را کے علامتی افسانے میں مشترک ہے)۔قصہ یہ ہے کہ ہم چیزوں کو جدلیاتی انداز میں سمجھنے کے کچھ زیادہ ہی عادی ہیں۔ ہم ایک شے کے امتیاز کو کسی دوسری شے کے امتیاز کے لیے چیلنج (اور بعض صورتوں میں خطرہ) سمجھتے ہیں۔جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے،جدید افسانہ روزمرہ کی جدلیاتی فکر ہی کو معرض سوال میں لے آتا ہے۔مثلاً بلراج مین را کے یہاں سیاہی،موت،الم،تنہائی چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں روشنی،زندگی،خوشی،ہجوم کے لیے؛یہ تضادات ایک ہی وقت میں،ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہو سکتی ہے۔پیش نظر رہنا چاہیے کہ جدید افسانے کی شعریات،جدلیاتی (Dialectical) فکر سے زیادہ مکالماتی (Dialogical) فکر کی حامل نظر آتی ہے؛یعنی وہ تضادات وتناقضات کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی،مگر متضاد عناصر کے باہمی رشتوں سے متعلق تصورات کا 'تنقیدی جائزہ' ضرور لیتی ہے۔جدید شعریات یہ سوال قائم کرتی ہے کہ کیا متضاد عناصر میں محض تصادم،یا ایک دوسرے کی نفی و بے دخلی سے عبارت رشتہ ہی قائم کیا جاسکتا ہے،یا ان میں مکالمہ بھی ممکن ہے؟ کیا موت صرف زندگی کو خاموش کرا سکتی ہے،یا زندگی موت سے مکالمہ بھی کر سکتی ہے؟ نیز جدید افسانے کی شعریات اس نظام مراتب پر سوالیہ نشان لگاتی ہے،جس کے مطابق انسانی ہستی سے متعلق بیانیوں میں 'سیاہی،موت،الم' کو 'روشنی،زندگی اور مسرت' پر مطلقاً برتری حاصل ہے؛یہ برتری ایک ایسی علامتی فضیلت ہے،جو 'سیاہی،موت اور الم' کو 'روشنی،زندگی اور مسرت' کے مقابل خاموش رہنے کی تعلیم دیتی ہے۔جدید ادب نے اس نظام مراتب کو ایک ایسی 'مابعد الطبیعیاتی تشکیل' سمجھا ہے،جو حقیقی،روزمرہ زندگی سے انسان کے زندہ،حسی ربط کو محال بنا دیتی ہے۔جدید افسانہ (اور خصوصاً بلراج مین را کا افسانہ) سیاہی،موت اور الم کی خاموشی کو زبان دیتا ہے؛انھیں زندگی کے بیانیے میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ مذکورہ عناصر مین را کے افسانوں میں مرکزی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود کسی نئی مابعد الطبیعیات کو وجود میں لاتے محسوس نہیں ہوتے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مین را سیاہی وموت سے روشنی و زندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں،کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق ہیں۔ جدید افسانے کی شعریات میں تناقضات ہیں،جو سطحی نظر میں ایک

دوسرے کو رد کرتے محسوس ہوتے ہیں، مگر حقیقت میں جدید افسانے کی 'پیچیدہ، تہ دار سچائی' کا اثبات کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے، اور بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ و ستر کی دہائی کے دہلی کے شہری تمدن (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔ یوں بہ ظاہر ایک کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کی سمت اس معاصر زندگی کی طرف ہے، جسے افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے ، اور بھگت رہے ہیں۔ نیز انتظار حسین نے ہجرت کا دکھ سہا، مین را نے نہیں۔ یہ ایک جائز سوال ہے کہ اس سب کے ہوتے ہوئے دونوں کے افسانے، ایک ہی شعریات سے کیسے متعلق ہو سکتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ دونوں حقیقت نگاری کو افسانے کے ایک اسلوب کے طور پر کہیں کہیں بروئے کار لائے ہیں، مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی 'تہ دار، پیچیدہ سچائی' کی ترجمانی کے لیے 'سرریلی، جادوئی حقیقت نگاری، علامت اور انہونی یعنی uncanny سے کام لیتے ہیں۔ جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کے تصور سے بیزاری میں ہے۔ (یہاں سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کا ایک باریک فرق بھی نظر میں رہنا چاہیے: اشتراکی حقیقت نگاری میں طبقاتی کش مکش کو اشتراکی آئیڈیالوجی کی روشنی میں نمایاں کیا جاتا ہے، جب کہ سماجی حقیقت نگاری میں سماجی صورتِ حال کی عکاسی کسی خاص نظریے کے بغیر کی جاتی ہے)۔ سماجی واشتراکی حقیقت نگاری 'باہر' کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کرتی ہے، اس لیے کہ اس کی نظر میں حقیقت وہی ہے جو 'باہر' موجود ہے؛ تخلیق کار حقیقت خلق نہیں کرتا؛ وہ موجود حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے فنی اہتمام (جس میں ایک طرف ابتدا، وسط اور انجام سے عبارت پلاٹ شامل ہے، تو دوسری طرف حقیقت کے ساتھ وفاداری کی غرض سے مانوس زبان کا استعمال شامل ہے) کے ساتھ کہانی میں منعکس کر دیتا ہے۔ یوں حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن کے لیے 'باہر' حکم کا درجہ رکھتا ہے؛ اور اس 'باہر' کی دنیا کے کنارے، حاشیے، مرکز سب متعین و واضح ہوتے ہیں۔ جب کہ 'سرریلی، جادوئی حقیقت نگاری' بہ یک وقت 'باہر' اور 'اندر' کی دنیاؤں سے متعلق ہے۔ یہی نہیں، 'باہر' اور 'اندر' کی سرحدیں پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔ حقیقت و فکشن، معروضیت و موضوعیت، واقعہ و فنتاسی، سماجی و نفسی دنیا، تجسیم و تجرید کی تفریق تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے؛ روشنی میں سایہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب میں بیداری، اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی

تنہائی کچھ اس طور باہم آمیز ہوتی ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکم 'باہر' اور 'اندر' نہیں ہوتے، (انتظار حسین کے ضمن میں 'ماضی' اور 'حال' کا اضافہ کر لیجیے) بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی 'نئی حقیقت' ہوتی ہے۔ یہ نئی حقیقت جدید فکشن کی تخلیق کے دوران ہی میں خلق ہوتی ہے؛ یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی واردات کا بیانیہ ہے، نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ ہے، نہ کسی واقعے وحادثے کا بیانیہ۔ جدید افسانہ (یعنی مین را کا افسانہ) حقیقت خلق کرنے کے شعور یعنی 'خود شعوریت' کا حامل ہوتا ہے۔ مین را نے کمپوزیشن کے عنوان سے جو آٹھ افسانے لکھے ہیں، وہ اس امر کی اہم مثال ہیں۔

بلراج مین را نے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان کیوں دیا؟ ہم اس سوال کے جواب میں مین را کی افسانوی دنیا کے کچھ اسرار تلاش کر سکتے ہیں۔ کمپوزیشن کا لفظی مطلب 'وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے'۔چوں کہ مصوری، مجسمہ سازی، فلم، موسیقی، شاعری میں اجزا کو منظم کرنے کا عمل ہوتا ہے، لہٰذا ان کے سلسلے میں کمپوزیشن کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فکشن کے لیے کمپوزیشن کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو۔ کہانی کہی یا لکھی جاتی ہے، نظم یا دھن کمپوز کی جاتی ہے۔ مین را نے اگر اپنے چند افسانوں کے لیے کمپوزیشن کا لفظ استعمال کیا ہے تو اس کے دو سبب نظر آتے ہیں۔ وہ یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی نظر میں [جدید، یا ان کا اپنا] افسانہ آرٹ کی وہ خصوصیات رکھتا ہے، جو مصوری، موسیقی یا فلم سے مخصوص ہیں۔ وہ اپنے متعدد افسانوں میں نظم کی طرح ہی، ایک قسم کا آہنگ وجود میں لاتے ہیں۔ تاہم یہ آہنگ شعری آہنگ نہیں، بیانیہ آہنگ ہے؛ اسے کردار، واقعے، صورت حال، منظر نامے کے بیان کے عمل کی مدد سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ بصری آرٹ کی کچھ تیکنیکوں کام میں لاتے ہیں۔ بصری آرٹ میں رنگ، ان کے شیڈ، خطوط، دائرے استعمال ہوتے ہیں، مین را رنگوں، خطوط، دائروں کا کام لفظوں سے لیتے ہیں۔ یہ بات کہنا آسان، مگر اس پر عمل کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے زبان کا صرف استعاراتی وعلامتی استعمال کا سلیقہ کافی نہیں، بلکہ تحریری زبان کی متعدد رسمیات (جیسے اوقاف) کو غیر معمولی ہنر مندی سے کام میں لانا پڑتا ہے۔ مین را نے اس ضمن میں کئی تجربے کیے ہیں۔ وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی

ہے۔ نیز فلم کی زوم ان اور زوم آؤٹ کی تکنیک ('کمپوزیشن پانچ' میں) سے کام لیا ہے۔ انھوں نے پڑھنے کو دیکھنے اور بیان کو مشاہدے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ ایک فن کی تکنیک کو دوسرے فن کے لیے مستعار لینے کا محض اختراعی عمل نہیں ہے۔ پڑھنا جب دیکھنے میں بدلتا ہے تو پڑھنے کا عمل ختم نہیں ہوتا، اور ہم فقط دیکھنے کی حیرت میں گرفتار نہیں ہوتے، بلکہ پڑھنے کے ذریعے ایک نئی طرح کی تفہیم اور ایک انوکھا، عجب تاثر حاصل کرتے ہیں۔ جدید اردو افسانے میں یہ ایک نئی انہونی یا uncanny ہے جسے مین را نے متعارف کروایا۔ کمپوزیشن کے ذریعے مین را جس دوسری بات پر زور دینا چاہتے ہیں، وہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ ایک فنی، جمالیاتی تشکیل ہے، جس کے لیے زبان کے استعمال اور ہیئت کی تعمیر کے لیے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔ سوال کیا جاسکتا ہے کہ افسانہ ایک جمالیاتی تشکیل ہی ہے، پھر اس پر اصرار کی کیا ضرورت ہے؟ اصل یہ ہے کہ کمپوزیشن کے مفہوم میں ہیئت رفارم، تشکیل، ڈیزائن وغیرہ شامل ہیں، موضوع شامل نہیں۔ (البتہ جب کمپوزیشن وجود میں آجاتی ہے تو خود بہ خود موضوع بھی ظاہر ہوجاتا ہے)۔ تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ مین را افسانے میں ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں یا ہیئت کے مقابلے میں مواد و موضوع کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں؟ کیا وہ ہیئت پسندوں میں شامل ہیں؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ہیئت پسندی بھی کوئی گالی نہیں۔ اگر ہیئت پسندی سے یہ مراد لیا جائے کہ ہر موضوع کے لیے ایک خاص ہیئت درکار ہے، اور ہیئت خود موضوع کی تشکیل اور ترسیل میں حصہ لیتی ہے تو مین را کو آپ ہیئت پسند کہہ سکتے ہیں۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے ان کے چند افسانوں (جیسے بھاگوتی، دھن پتی، آتما رام، جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے) کو چھوڑ کر باقی افسانوں میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئت ہے؛ یہاں تک کہ کمپوزیشن کی سیریز میں لکھا گیا ہر افسانہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے۔ 'کمپوزیشن دسمبر ۶۴' اور 'تہ در تہ' میں نئی ہیئت کی تلاش اپنی انتہا کی پہنچی محسوس ہوتی ہے؛ ان میں فاصلے، خطوط، آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیا گیا ہے، تیز اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی تکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے۔ یہ دونوں افسانے کولاژ مصوری کے خاصے قریب ہوگئے ہیں۔ (مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہاں ہیئت سے مراد افسانے کا مجموعی ڈیزائن ہے)۔ مین را کے افسانوں کی ہیئت، موضوع کے اندر سے، موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ ہم مین را کی سب افسانوی ہیئتوں کو

پسند کریں یا نہ کریں، مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ انھوں نے اس 'ہیئت پسندی' کا مظاہرہ افسانے کو 'خالص آرٹ' میں بدلنے کی خاطر کیا ہے۔ مین را کی اس کوشش کے پیچھے شاید اس عمومی رائے کو مسترد کرنے کا جذبہ رہا ہو، جس کے مطابق افسانہ آرٹ نہیں ہے؛ خود ان کے ایک ہمعصر نقاد افسانے کو آرٹ نہیں مانتے۔

مین را کے کمپوزیشن کے تصور میں ایک نیم فلسفیانہ جہت شامل ہے۔ ان کے کمپوزیشن والے افسانے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کمپوز کرنے کو 'حقیقت خلق کرنے' کا فنی عمل سمجھتے ہیں، جو حقیقت کی نقل سے مختلف عمل ہے۔ 'حقیقت خلق کرنا' فلسفیانہ اعتبار سے آزاد انسانی ارادے کا اثبات ہے، اور اس مقولے پر ایمان رکھنے کے مترادف ہے کہ 'انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے'۔ یہ اتفاق نہیں کہ مین را کے کردار سیاہی و موت، تاریکی و تنہائی کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر کا گلہ نہیں کرتے؛ وہ اپنی صورتِ حال کو اپنے فیصلے اور ارادے کے ماتحت سمجھتے ہیں، اور اس کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں؛ وہ جو کچھ ہیں، اس کی اصل اور origin خود اپنی دنیا میں دیکھتے ہیں؛ یہاں تک کہ خود کشی کو بھی اپنے آزاد ارادے کا اظہار سمجھتے ہیں؛ یعنی وہ اپنی صورت حال کو اپنی خلق کی گئی حقیقت سمجھتے ہیں۔ کمپوزیشن بھی آزاد انسانی ارادے کا فنی اظہار ہے۔ چناں چہ مین را کا افسانہ رکمپوزیشن 'کردار کی خلق کی گئی حقیقت' اور 'فنی حقیقت' میں مساویانہ رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں بیان کیا گیا ہے، مین را کا افسانہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری، علامت اور uncanny سے عبارت ہے۔ 'کمپوزیشن دو'اس کی اہم مثال ہے۔ یہ افسانہ ہماری فہم عامہ کی شکست اور توثیق کی متناقضانہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا فہم مسلسل 'بے مرکز' ہونے کی صدمہ انگیز صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے؛ وہ بہ یک وقت ممکن اور محال، حس اور تخیل کے منطقوں میں سرگرداں ہوتا ہے۔ موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کر رہا ہے؛ موت کا فرشتہ ہو کر وہ ایک آدمی کو اپنی مشکل کہہ رہا ہے؛ ایک آدمی کی کائنات ایک کمرہ ہے، اور وہاں ہر شے سیاہ ہے؛ یہی سیاہ پوش موت کے فرشتے کی کہانی سناتا ہے، اور لوگوں پر جب انکشاف ہوتا ہے کہ موت کے فرشتے کی مشکل یہی آدمی ہے تو اسے مار ڈالتے ہیں۔ یہ ساری کہانی ممکن و محال کے ان دائروں میں سفر کرتی ہے، جو برابر ٹوٹتے رہتے

ہیں؛ہماری فہمِ عامہ کی جگہ جگہ شکست ہوتی ہے ،اور ساتھ ہی ساتھ اس کی کہیں کہیں توثیق بھی ہوتی ہے۔موت کے فرشتے کا کلام کرنا محال ہے ،مگر جب وہ انسانی زبان میں کلام کرتا ہے تو یہ سب ممکن محسوس ہوتا ہے؛انسانی کلام اس کی ماورائی ہستی کو قابلِ فہم بناتا ہے۔(تمام الہامی مذاہب ،اور ان کے خدااس لیے قابل فہم ہیں کہ انھیں انسانی زبان میں اتارا گیا ہے)۔یہاں ہمیں قابل فہم اور معقول ہونے میں فرق پیش نظر رکھنا چاہیے؛کوئی چیز قابلِ فہم ہونے کے باوجود 'غیر معقول ہوسکتی ہے۔طلسم و فنتاسی پر مبنی داستانی فکشن بھی ہمارے روزمرہ فہم کے برعکس ہوتا ہے،اور اس فکشن میں فرشتے ، دیوتا، جن ، پریاں ،بھوت اور جانے کیا کیا مافوق الفطری مخلوقات ہوتی ہیں۔اس فکشن کے بڑے حصے کو محض تفریحی سمجھا جاتا ہے ،جس کی توجیہ وتعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی،مگر کچھ حصے کوعلامتی سمجھا جاتا ہے ،اس لیے اس کی تعبیرات کی جاتی ہیں ۔ جب کہ 'کمپوزیشن دو' مافوق الفطری،طلسماتی کہانی نہیں ،ایک حقیقی علامتی کہانی ہے ،جس کا ہر حصہ توجیہ و تعبیر چاہتا ہے ۔تاہم اس افسانے کا داخلی رشتہ داستانی فکشن سے ہے۔ہم نے داستانی فکشن کے ذریعے فوق البشری مخلوق اور پراسرار واقعات پر یقین کرنا اور ان کی مدد سے انسانی وجود کے بعض بنیادی سوالات کو سمجھنا سیکھا۔ داستانی فکشن سے متعلق ہمارا یہ فہم کہیں نہ کہیں ، مین را کے افسانوں کی انتہائی زیریں تہوں میں سہی، موجود ضرور ہے۔ یہاں مین را کے افسانے کی شعریات، انتظار حسین کے افسانے کی شعریات کے قریب محسوس ہوتی ہے۔

اس افسانے کے 'ڈیزائن' کو دیکھیں تو اس کے دو حصے نظر آتے ہیں۔پہلے حصے میں موت کے فرشتے کو قصہ سناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے؛اس قصے کا سب سے انوکھا، غیر معمولی طور پر پراسرار ، انتہائی تحیر خیز واقعہ سیاہ پوش کا ہے ، جس کی زندگی مکمل سیاہی کے احاطے میں ہے۔دوسرے حصے میں انکشاف ہوتا ہے کہ وہی سیاہ پوش موت کا فرشتہ بن کر قصہ سنا رہا تھا۔ جب اس بات کا علم سامعین کو ہوتا ہے تو وہ اسے مار ڈالتے ہیں۔پورا افسانہ حقیقت و فنتاسی کی حدوں کے تحلیل ہونے ،اور ایک 'علامتی وجودی حالت' خلق ہوتے چلے جانے سے عبارت ہے۔ موت کا فرشتہ لوگوں سے مخاطب ہے؛یہ فنتاسی ہے۔مگر وہ جن باتوں کو پیش کر رہا ہے ،وہ زندگی و موت سے متعلق بنیادی 'سچائیاں' ہیں۔مثلاً:

آپ لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی آپ کی زبان پر درازیِ عمر کا

کلہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب آپ کا کوئی دوست، عزیز یا رشتہ دار اٹھ جاتا ہے، آپ لوگ رونے پیٹنے، غم منانے کا اتنا بڑا آڈمبر رچاتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے... کسی بھی آدمی کی پہچان، اس کا مرنا نہیں، اس کا جینا ہوتی ہے۔ اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی، مرنے کا غم ہوتا ہے۔

افسانے کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ 'آدمی کی پہچان اس کا مرنا نہیں، جینا ہوتی ہے۔' انسانی ہستی سے متعلق یہی بصیرت ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ اس لیے ہمیں جینے کی خواہش سے زیادہ مرنے کا غم لاحق رہتا ہے۔ لوگ موت سے خوف زدہ رہتے ہیں، اور ان کا حال غالب کے اس شعر کی مثل ہوتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

مین را نے 'کمپوزیشن دو' میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے، جس کا رنگ موت کے خوف یا غم سے زرد نہیں ہے۔ وہ موت کے فرشتے کے لیے اس لیے مشکل بنا ہے کہ اسے دیگر لوگوں کے برعکس درازی عمر کی خواہش نہیں ہے۔ اس کے کمرے کی دیواریں، دیواروں پر ٹنگی تصویریں، چھت، کھڑکی، دروازہ، پردے، غرض یہ کہ ہر شے سیاہ ہے۔ میز کرسی، کتابوں کی جلدیں، اوراق اور ان پر پھیلی عبارت سیاہ ہے۔ اس کا لباس سیاہ ہے۔ وہ سیاہ قلم کی سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر رات کی تاریکی میں لکھتا ہے۔ دن کو وہ سیاہ تابوت میں پڑا رہتا ہے، اور رات کو جاگتا ہے۔ اس پر، اس کی دنیا، اس کے شب و روز پر سیاہی کا مکمل تسلط ہے۔ اسے uncanny کے سوا کیا نام دیا جاسکتا ہے؟ تاہم سیاہی کا یہ تسلط ایک اختیاری معاملہ ہے۔ اس نے اپنی مرضی سے کمرے کی ہر شے کو سیاہ کر رکھا ہے، اور اپنی مرضی سے وہ سیاہ تابوت میں چلا جاتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں مین را نے سادھوؤں کے 'انہونے' کردار سے کچھ نہ کچھ مدد لی ہے۔

یہ کہنا تو سادہ لوحی ہوگی کہ افسانے میں سیاہی پر اس شدت سے اصرار اس لیے ہے کہ معاصر عہد کی تیرہ نظری و ظلمت پسندی کی ترجمانی ہو سکے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں، علامتی افسانہ 'باہر' کی حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتا، 'باہر' اور 'اندر' کے تحلیل ہوتے منطقوں میں

تخلیق کیا جاتا ہے۔لہٰذا اس افسانے میں سیاہی 'باہر' کی ظلمت کی ترجمان نہیں۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ جدید حسیت کا سیاہی، موت، زوال، ویرانی وغیرہ سے گہرا تعلق ہے،مگر جدید علامتی افسانہ سیاہی و موت کو سامنے کی حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرتا؛انھیں علامت بناتا ہے، اور علامت حوالہ جاتی (referential) نہیں، تلازماتی (associative) ہوتی ہے۔

یہ کردار، اپنی شخصیت، رنگ ڈھنگ، طرز زندگی ہر اعتبار سے معمول کی انسانی زندگی ،اور معمول کی انسانی زندگی کے فلسفے کی نفی کرتا ہے۔معمول کی زندگی میں دن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے؛ سیاہی ،رات اور موت سے خوف یا گریز موجود ہے.نیز معمول کی زندگی میں دن شعور کی اور رات لاشعور کی علامت ہے۔ یہ کرداران سب باتوں کو منظر عام پر لاتا ہے،جن سے ہم خوفزدہ رہتے ہیں، اور جنھیں ہم نے اپنے لاشعور کی سیاہ ،تاریک دنیا میں دھکیل رکھا ہے،یا جنھیں ہم نے اپنے سماجی بیانیوں میں کبھی جگہ نہیں دی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ افسانہ لاشعور میں موجود موت و تاریکی کے خوف کا سامنا کرنے کی جرأت مندانہ،'انہونی' مثال ہے۔کردار کے رات کے ختم ہوتے ہی تابوت میں چلے جانے کی چار توجیہات کی جا سکتی ہیں۔پہلی یہ کہ کردار مسلسل تاریکی میں رہنا چاہتا ہے؛وہ دن کے وقت تابوت کے تاریک خول میں بند رہتا ہے؛ غار یا قبر میں مراقبے کی خاطر چلے جانے والے سادھوؤں کی طرح۔ دوسری یہ کہ تابوت لاشعور کا استعارہ ہے۔تابوت کی تاریک ،بند دنیا اور لاشعور کی تاریک ،مخفی دنیا میں گہری مماثلت ہے؛وہ کردار ہرروز اپنے لاشعور کی گہری تاریکی میں اترنے کی جرأت و بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تیسری ممکنہ توجیہ یہ ہوسکتی ہے کہ تابوت میں جیتے جی داخل ہوکر وہ کردار،موت کے خوف کا سامنا کرتا ہے،تا کہ اس کے خوف سے آزاد ہو سکے۔ وہ موتو قبل ان تموتو کی مثال بنتا ہے۔ جو آدمی موت کے خوف سے آزاد ہو، وہ موت کے فرشتے کی مشکل تو بنے گا!چوتھی ممکنہ توجیہ کی رو سے تابوت ماں کی کوکھ کا استعارہ ہے۔وہ کردار تابوت میں داخل ہوکر وجود کی اوّلین حالت کو طرف لوٹنے کی ریاضت کرتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ موت بھی وجود کی اوّلین حالت کی طرف لوٹ جانا ہے۔

سیاہ پوش کردار رات کے وقت دو کام کرتا ہے۔ سیاہ عبارت لکھتا ہے ،اور سیاہ ساری اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی، لمبے سوکھے سیاہ بالوں والی لڑکی سے ملتا ہے۔وہ کیا لکھتا ہے، اس کی وضاحت

غیر ضروری سمجھی گئی ہے، تاہم لڑکی اور اس کے درمیان مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں کہی ُکم اور ُان کہی ُزیادہ ہے۔ جتنا کہا گیا ہے، اس سے زیادہ چھپایا گیا ہے، اور اصل و گہری باتیں وہی ہیں جو چھپائی گئی ہیں۔

یہ جیون ہے نا...

اور یہ بدن...

تم...

اور تم...

ایک ہی مٹی...

ہم سکھی ہیں...

ہم دکھی تھے نا اس لیے...

غالباً آدمی کہتا ہے کہ یہ جیون، اس لمحے کا جیون ہماری دست رس میں ہے؛ اس میں کیسے کیسے دکھ، کیا کیا سکھ ہیں؟ لڑکی کہتی ہے، اور بدن کے بارے میں کیا خیال ہے؟ آدمی کہتا ہے ہاں بدن بھی ہے، مگر میرے سامنے تو 'تم' ہو۔ ایک بدن ہے، اور ایک میں یا تم ہے۔ لڑکی کہتی ہے کہ تمھارے ساتھ بھی تو یہی معاملہ ہے۔ دونوں اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ ہم ایک ہی مٹی سے بنے ہیں؛ ہمارے درمیان حقیقی، زندہ رشتہ مٹی کا ہے، یعنی ہماری اصل ایک ہے۔ مٹی فنا ہوجاتی ہے۔ یہی فنا ہماری اصل ہے؛ ہماری اصل کا عرفان ہمیں سکھی کرتا ہے؛ مٹی مٹی سے ملتی ہے یا مٹی جب مٹی میں مل جاتی ہے تو ہمیں سکھ ملتا ہے۔ اپنی اصل جاننے سے پہلے ہم دکھی تھے۔ لیکن اس افسانے کا اہم ترین نکتہ وہ ہے جسے سیاہ چوکھٹوں میں جڑی تین تصویروں کی زبانی پیش کیا گیا ہے۔ یہ تصویریں کس کی ہیں، افسانے میں اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ مین را نے اپنے بعض دیگر افسانوں میں بھی تصویروں کا ذکر کیا ہے، اور خود اپنی سوانحی تحریروں میں بھی بتایا ہے کہ ان کے کمرے میں دستوفسکی، مارکس، لینن کی تصویریں ہیں جنھیں وہ دیکھتے رہتے ہیں۔ افسانے میں یہ تصویریں، آدمی اور لڑکی سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں:

ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے...

رات کا اجالا زندگی ہے...

یہ دونوں جملے متناقضانہ یعنی Paradoxical ہیں۔ان جملوں کا پیراڈاکس اس وقت سمجھ میں آسکتا ہے،جب ہم یہ پیش نظر رکھیں کہ یہ جملے کس سیاق میں کہے گئے ہیں۔آدمی اور لڑکی وصل کی سرگوشیوں میں مصروف ہیں،اور سکھ کی کیفیت میں ہیں۔اس سیاق میں تصویریں یعنی دانائی و بصیرت کے نمائندے ان سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں نے بالآخر ہمارے کہے کی توثیق کر دی ہے۔جو کچھ تم نے ہماری کتابوں میں پڑھا تھا،اب اس کا تجربہ کرلیا ہے۔ہمارا کہنا تھا کہ دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعور کی زندگی،وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے،اور خوف کی زندگی،موت ہے۔جب کہ رات یعنی لاشعور اور ذات کے تاریک خطوں سے تکمل،بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری (enlightenment) ہے،اور یہی زندگی ہے۔ افسانہ نگار اگر یہیں افسانے کا اختتام کر دیتے تو بھی یہ ایک مکمل کمپوزیشن تھی،مگر وہ اسے سرریئلی حقیقت سے روزمرہ کی حقیقت میں کھینچ لاتے ہیں،یہ ظاہر کرنے کے لیے رات کے اجالے کو زندگی کہنے والوں کا سماج میں کیا مقام ہے،اور سماج ان سے کس قسم کا سلوک کرتا ہے۔جب لوگوں کو پتا چلتا ہے کہ سیاہ پوش آدمی ہی،موت کا فرشتہ بن کر اپنی ہی کہانی سنا رہا تھا توان کا طرز عمل ایک دم بدل جاتا ہے :وہ کہانی،اور کہانی کار کی آواز کے طلسم میں گرفتار تھے۔جوں ہی یہ طلسم ٹوٹتا ہے تو ہال میں (جہاں افسانہ سنایا جارہا تھا،اور جہاں سنانے والا اسٹیج کے پس منظر میں تھا ،یا سٹیج پر روشنی نہیں کی گئی تھی) قیامت برپا ہوجاتی ہے۔یہ قیامت اصل میں سامعین کے ہاتھوں اس سیاہ پوش پر گزرتی ہے جو موت کے فرشتے کے کردار کی مدد سے،اپنی کہانی سنا رہا تھا؛ اسے مار ڈالا جاتا ہے۔افسانے کے اس اختتامی ٹکڑے کی کوئی سادہ توجیہ نہیں کی جاسکتی۔مثلاً صرف یہ نہیں کہا جاسکتا کہ افسانہ نگار نے ترقی پسندوں پر طنز کیا ہے جو جدیدیت پسندوں کو مریضانہ لکھنے والے کہتے تھے۔میراجی سے مین راتک کو یہ الزام سننا سہنا پڑا ہے۔اگر 'کمپوزیشن دو' میں یہ سامنے کی باتیں ہی ہوتیں تو اس پر دو چار جملے ہی کافی ہوتے۔اصل یہ ہے کہ مین را نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں کچھ گہری باتیں کہی ہیں۔افسانے کے آخری ٹکڑے میں رمز یہ طنز یعنی Irony ہے،جسے روشنی وتاریکی،زندگی و موت،ہجوم و فرد،تشدد و تسلیم کی جدلیات سے ابھارا گیا ہے۔مثلاً یہی دیکھیے کہ افسانہ انسانی سائیکی (جس کے لیے تھیئٹر کی مثال لائی جاتی ہے) کے تاریک حصوں کو جوں ہی روشنی میں لایا جاتا ہے: لاعلمی کو آگاہی میں بدلا جاتا

ہے تو لوگ اس 'تاریک روشنی' کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتے ۔ وہ تشدد پر اتر آتے ہیں۔تشدد کا ذات کے تاریک حصوں سے جو گہرا تعلق ہے،اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

یہ افسانہ اس امر پر بھی زور دیتا محسوس ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والا ، اپنے سماج میں اجنبی ، بے خانماں یعنی ایک Displaced آدمی تو ہے ہی خود اپنی تحریر میں بھی بے خانماں ہے ۔جدید تخلیق کار کا یہ المیہ بھی ہے ،اور اس کے غیر معمولی تخلیقی اضطراب کا سرچشمہ بھی!مین را کے افسانے پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک حقیقی جدید تخلیق کار کا کوئی گھر نہیں :نہ اس کا بدن، نہ اس کا مکان، نہ کافی ہاؤس ،نہ دہلی شہر،اور نہ اس کے افسانے۔ لے دے کے اس کے پاس مسلسل سوچنے ، کریدنے اور برابر لکھنے کی سرگرمی ہے ،جس میں وہ 'جیتا' ہے؛اور یہاں بھی وہ ظلمت میں روشنی اور روشنی میں ظلمت ، یا تنہائی میں ہجوم اور ہجوم میں تنہائی ،یا پھر گھر میں بے گھری جیسی متضاد حالتوں کو ایک دوسرے سے بغل گیر پاتا ہے۔

جدید تخلیق کار کے بے خانماں ہونے کا ذکر مین را کے بعض دوسرے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔'بے خانماں مصنف' خطرناک ہوسکتا ہے۔مثلاً 'میرا نام مَیں ہے' کا یہ ٹکڑا دیکھیے۔

> میں کو مرنا تھا مرگیا۔بات صرف اتنی سی ہے۔
>
> نوٹ:مَیں کی تحریر،ایک خبر اور ایک ماتمی نوٹ کو ترتیب دے کر،اوپر تلے چند ایک سطریں اپنی طرف سے جوڑ کر میں نے یہ افسانہ ''تیار'' کیا اور ایک دوست کے حوالے کیا۔افسانہ پڑھنے کے بعد میرے دوست نے کہا:
>
> ''مَیں کی تحریر اور تمھاری تحریر کا لب ولہجہ ایک سا ہے ،اور یہ بات خطرناک ثابت ہوسکتی ہے!''

فکشن میں بے خانماں مصنف اور اس کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہوسکتی ہے؟ کیا یہ مصنف کے لیے خطرناک ہوسکتی ہے ، یا اس سماج کے لیے جو اس افسانے کو پڑھے گا؟یہاں مین را نے انسانی شناخت و اظہار کے ایک بنیادی مسئلے کو چھیڑا ہے۔مَیں یعنی واحد متکلم اپنی اصل میں ایک لسانی 'نشان' ہے۔اسے کوئی فرد اپنے شخصی ،نجی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے ،حالاں کہ اس کی تشکیل میں فرد کا کوئی حصہ نہیں۔مَیں ایک ایسے طلسمی قسم کے عوامی لباس کی طرح ہے ،جو ہر شخص کے لیے موزوں ہے ،خواہ وہ عورت ہے یا مرد، بچہ ہے یا بوڑھا ،کسی مذہب سے

تعلق رکھتا ہے، یا سرے سے مذہب کو مانتا ہی نہیں۔ اس طور دیکھیں تو مَیں کے ذریعے انفرادی اظہار خالص نجی اظہار نہیں ہوتا؛ نجی اظہار کا التباس ضرور ہوتا ہے۔ چناں چہ جب مَیں کے صیغے میں 'اپنی بات' کہی جاتی ہے تو وہ حقیقتاً 'سب' کی یا 'پرائی بات' ہوتی ہے۔ مَیں اپنی اصل میں 'بے مرکز' ہے؛ یہ واحد متکلم کے ساتھ، اور موضوعیت کے ساتھ حتمی طور پر وابستہ تو ہے، مگر خود واحد متکلم ایک تجرید ہے، اور اس پر کسی واحد شخص کا اجارہ نہیں۔ دوسری طرف ہم اپنے اظہار میں مرکزیت چاہتے ہیں، اور ایک ایسے صیغے میں اظہار کرنے پر مجبور ہیں جو اپنی اصل میں بے مرکز ہے۔ یہ انسانی اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے۔

اس ضمن میں مین را کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے شناخت اور اظہار کو ایک دوسرے سے وابستہ سمجھا ہے۔ مین را جب افسانے 'میرا نام مَیں ہے' میں مَیں کو ایک کردار بناتے ہیں تو بہ ظاہر یہ التباس پیدا کرتے ہیں کہ یہ ایک سوانحی افسانہ ہے۔ لیکن افسانے کے آخر میں جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے مَیں کی کہانی اپنے دوست کو سنائی تو کھلتا ہے کہ مَیں مصنف سے الگ کردار ہے، یا مصنف کا یہ منشا ہے کہ وہ خود کو مَیں سے الگ رکھے، مگر اس کا دوست یعنی تیسرا شخص کہتا ہے کہ مَیں اور مصنف کے لب و لہجے میں مماثلت ہے۔ گویا مصنف اپنی منشا میں کامیاب نہیں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ مصنف کی یہ منشا کیوں تھی کہ وہ خود کو مَیں سے الگ رکھے؟ کیا وہ کردار کو مصنف کے اثر سے آزاد رکھنا چاہتا تھا؟ اگر مصنف کی یہی خواہش تھی تو آسان راستہ یہ تھا کہ وہ مَیں کی بجائے کردار کو کوئی نام دے دیتا۔ مین را نے راہی، جگدیش، جیت، بھاگوتی، دھن پتی، بلدیو، نھتو رام وغیرہ ناموں کے کردار متعارف کروائے ہیں۔ لیکن جب وہ مَیں یا وہ کو کردار بناتے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نام اپنے ساتھ کئی تلازمات رکھتا ہے (جیسے مذہبی، صنفی وغیرہ) جب کہ اسم ضمیر کے ساتھ کوئی تلازمہ نہیں ہوتا؛ مَیں، وہ یا تم ہندو ہے نہ مسلم، نہ سکھ، نہ عیسائی، عورت ہے نہ مرد۔ لہٰذا مَیں کی کوئی واحد شناخت نہیں۔ نیز مَیں کی کہانی ہر ایک مَیں کی کہانی ہو سکتی ہے، یعنی ہر اس شخص کی جو موضوعیت رکھتا ہے، یا خود کا اثبات کرنا چاہتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنف کے دوست کو مَیں کے لب و لہجے میں مصنف بولتا ہوا محسوس ہوا۔ (واضح رہے کہ دوست کو مَیں اور مصنف کے حالات میں مماثلت محسوس نہیں ہوئی، بلکہ لب و لہجے میں ہوئی)۔ مصنف بھی تو لکھ کر اپنا اثبات کرتا ہے۔

افسانے میں اگر مَیں کو ایک کردار بنایا گیا ہے تو مصنف بھی ایک کردار ہے، اور جس دوست نے افسانہ پڑھ کر رائے دی، وہ بھی ایک کردار ہے؛ تینوں افسانوی کردار ہیں، اور ان کی تفہیم افسانوی رسمیات کی روشنی میں کی جانی چاہیے۔ اب سوال یہ ہے کہ مَیں اور مصنف کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ذرا افسانے کے ابتدائی حصے کی طرف پلٹنا ہوگا۔ افسانے کے یہ حصے دیکھیے، جن کی مدد سے مَیں کی کہانی سمجھی جا سکتی ہے۔

اور میں نے دیکھا کہ... کہ ایک نیا... کہ ایک اجنبی.... کہ... کہ
اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی

میں نے ایک لاش دیکھی۔
گول پتھر کا تکیہ، پتھریلی سطح کا بستر، ہوا کی چادر۔
محبتوں، حسرتوں کا درپن
میرے خدوخال میری نظروں کے سامنے واضح ہو گئے۔
میں ہانپتا کانپتا پہاڑی کی چوٹی پر پہنچا اور پھر چند ہی لمحوں میں دوسری جانب نیچے اتر گیا۔
درمیان میں پہاڑی تھی۔ مَیں اس طرف بھی تھا اور اس طرف بھی۔ اس طرف دور چند جھونپڑیاں تھیں۔
گھاس پھونس کی ایک ننگی سی جھونپڑی میری دنیا ہے اور سے؟
دھول پور سے جو خبریں موصول ہو رہی ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ مَیں صاحب نے بھی اپنے دوستوں کی طرح خودکشی کی۔ انھوں نے گھما گھمی کی دنیا سے بہت دور، گھاس پھونس کی جھونپڑی کا انتخاب کیا۔ جھونپڑی میں دنیاوی عیش و آرام کا سامان مہیا کیا: پانچ ہزار روپے، پھلوں کی دو ٹوکریاں، دودھ کی پانچ بوتلیں اور تنوری پراٹھے۔ اور ان سب چیزوں کی موجودگی میں بھوکے پیٹ موت کے لیے تپسیا شروع کر دی اور آخر سات دسمبر کو ان

کا تپ سا پت ہوا۔

گویا مَیں نے اپنے دوستوں جیت، موہن، ارجن دیو، امر، دھن راج اور ترلوچن کی طرح خودکشی کی۔ خودکشی کے لیے انوکھا، مگر سادھوؤں کے طرز زندگی سے ملتا جلتا مشکل طریقہ اختیار کیا: سب کچھ اپنے پاس موجود ہونے کے باوجود اس نے بیس دن تک کچھ نہیں کھایا پیا اور موت کے سپرد ہوا۔ اس نے خودکشی (جو مین را کے افسانوں کا ایک باقاعدہ موضوع ہے) کیوں کی؟ افسانے میں اس کا ایک قسم کا رومانوی جواب موجود ہے۔ مَیں خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے:" تم نہ جانے کس دکھی آتما کا شراپ ہو کہ تمھارا وجود زہر ہے کہ آپ سے آپ رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ جانے کتنے خوب صورت لوگ تمھاری قربت کے زہر سے (اپنے ہاتھوں) مارے گئے"۔ رمزیہ طنز سے بھرپور یہ جملے ہیں! چوں کہ وہ دوستوں کی خودکشی کا ذمہ دار اپنی قربت یعنی اپنے خیالات کو سمجھتا ہے، اس لیے اس بات کو اپنا اخلاقی فرض سمجھتا ہے کہ وہ بھی خودکشی کرلے۔ بلاشبہ مَیں ایک اخلاقی بحران کا شکار تو ہے ہی، مگر ساتھ ہی شناخت کے بحران میں بھی مبتلا ہے۔ ان دونوں بحرانوں نے مَیں کو سماج و دنیا اور فطرت سے بیگانگی میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ شہر میں اپنے دوستوں کی خودکشی کے بعد گاؤں چلا جاتا ہے، مگر وہاں کی زمین، آسمان، ہوائیں، پرندے سب سے وہ خود کو اجنبی و بیگانہ محسوس کرتا ہے۔ (یہ بیگانگی اس کی خودکشی کے طریقے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے پاس کھانے پینے کی سب اشیا تھیں، مگر وہ بیس دن تک ان سے بیگانہ و لاتعلق رہا)۔ تاہم جب وہ ایک لاش دیکھتا ہے تو وہ لاش ایک آئنہ بن جاتی ہے، اور اس میں اسے اپنے خدوخال (اور مستقبل کا حال) دکھائی دیتے ہیں۔ وہ لاش کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اس نے واقعی کوئی لاش دیکھی، یا لاش اس کی ماحول سے شدید اجنبیت کا استعارہ بنی ہے، یا لاش اس کی موت کی خواہش یا پیش گوئی کی ایک التباسی شبیہ تھی۔ اس طرح کا عدم تعین مین را کے افسانوں میں جا بجا موجود ہے۔ بایں ہمہ لاش، ایک زندہ وجود کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتی ہے۔ موت، زندگی کا 'غیر' ہے۔ اس طرح اس نے خود کو ایک 'غیر' کے ذریعے پہچانا۔ وہ زندہ اشیا سے بیگانہ تھا، مگر ایک مردہ وجود یعنی ایک 'غیر' سے (خواہ وہ حقیقی ہو یا تخیلی، اس سے فرق نہیں پڑتا) جب وہ تعلق محسوس کرتا ہے تو اس کی پہچان ذات میں عدم پہچان (Misrecognition) شامل ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ لاش

کے درپن میں اس نے اپنی زندگی کے راکھ ہوتے خدوخال، شدت احساس کے ساتھ دیکھے، نیز اس کی زندگی سے بیگانگی اپنے کلائمیکس اور فیصلہ کن موڑ پر پہنچ گئی۔ بیگانگی کا دوسرا مطلب شخصیت کی وحدت کا ٹوٹنا بھی ہے؛ ایک مَیں کا دو مَیں میں تقسیم ہونا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مَیں پہاڑی کے دونوں طرف خود کو موجود پاتا ہے(کیوں کہ پہاڑی کے ایک طرف وہ لاش موجود تھی، جس کی مدد سے اس نے خود کو پہچانا تھا اور دوسری طرف وہ تھا؛ یہ بھی پہچان میں عدم پہچان کا تناقض تھا!)۔ اس کے لیے یہ سوال اہم نہیں کہ دو مَیں میں سے حقیقی مَیں کون سا ہے، (اگر مَیں یہ سوال اٹھاتا تو ایک نئے بحران میں مبتلا ہوتا)۔ اس کے لیے بس اتنی بات اہم ہے کہ وہ پہاڑی کے دونوں اطراف موجود ہے، یعنی وہ اس حقیقت کو تسلیم کر لیتا ہے کہ مَیں وحدت سے محروم ہے، نیز مَیں زندہ بھی ہے اور مرا ہوا بھی۔

اب اگر مَیں وحدت سے محروم ہے اور اس مَیں کا لب ولہجہ مصنف سے مماثلت رکھتا ہے تو اس کا مطلب ہوا کہ مصنف بھی داخلی طور پر منقسم ہے۔ یہی بات خطرناک ہے۔ مگر یہ سوال اب بھی باقی رہتا ہے کہ کس کے لیے خطرناک؟ اگر ہم مصنف کے زاویے سے دیکھیں تو اسے خطرناک نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ مَیں یا موضوع انسانی یعنی Subject کا تقسیم ہونا، ایک سے زیادہ تناظرات کو بھی ممکن بناتا ہے؛ وہ پہاڑ کے دونوں اطراف کی دنیا کو جان سکتا ہے؛ وہ زندگی کی فنتاسی اور موت کی حقیقت دونوں سے رسم و راہ رکھ سکتا ہے؛ نیز وہ دنیا کو حاوی اور متبادل نظریوں کی روشنی میں بہ یک وقت سمجھ سکتا ہے۔ لیکن تناظرات کی یہی تکثیریت سماج کے غالب طبقات کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے۔ انھیں ایک ایسا موضوع انسانی یا مَیں زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے جو داخلی طور پر متحد ہو؛ اسے کسی بھی خیال یا نظریے کا ظرف یا container آسانی سے بنایا جا سکتا ہے۔

مین را موضوع انسانی کی تکثیریت کو آگے بھی موضوع بناتے ہیں۔ مَیں کے ساتھ دیگر اسمائے ضمیر یعنی وہ اور تم کو بھی افسانوی کردار بناتے ہیں، یا ان کی مدد سے وجودی شناخت کا سوال اٹھاتے ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ تمام شخصی ضمائر بے مرکز ہیں؛ اسی لیے میں، تم اور وہ ایک دوسرے سے بدلتے رہتے ہیں۔ مَیں بہ یک وقت تم اور وہ بھی ہوں، اور وہ اور تم بھی مَیں ہیں۔ یہ انسانی شناخت اور اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے۔ مین را کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء میں لکھتے ہیں:

> میں، تم اور وہ۔ میں تم بھی ہے اور وہ بھی ہے، تم میں بھی ہے اور وہ بھی ہے
> ، وہ میں بھی ہے اور تم بھی ہے اور کتنا گھپلا ہے (ہاہاہاہا)۔ ہم یہاں بیٹھے
> ہیں، بات چیت کر رہے ہیں، شام کا سمے ہے، کافی ہاؤس کھچا کھچ بھرا ہوا
> ہے۔ ہم نے کافی کے لیے کہا ہے۔ کافی کے آنے سے پہلے ہی ہم میں
> سے ایک، میں، تم یا وہ اٹھا جاتا ہے۔ چاندنی چوک میں چلا جاتا ہے، لاہور
> چلا جاتا ہے، سان فرانسسکو چلا جاتا ہے یا مر جاتا ہے۔ ہم یہاں، اسی کافی
> ہاؤس میں، اسی صوفے پر بیٹھیں رہیں گے اور کافی پئیں گے۔ کتنا گھپلا
> ہے۔ میں، تم اور وہ۔ یہ کون؟

بہ ظاہر یہ ایک چکرا دینے والا لسانی معما اور مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ میں، تم بھی ہے اور وہ بھی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ تاثر ٹھیک بھی ہے۔ انسانی شناخت و اظہار کے مسائل، دنیا و سماج میں انسان کا ہونا کسی معمے سے کم نہیں، اور نجانے اپنے اندر کس قدر مہملیت رکھتا ہے۔ مین را یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ میں، تم اور وہ کے اسمائے ضمیر محض لسانی نشان نہیں ہیں، بلکہ انسانی شناخت اور تقدیر سے جڑے ہیں۔ جب مَیں، تم یا وہ بنتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ میں اپنے آپ میں حتمی طور پر قائم نہیں ہے۔ مَیں کے اندر ایک خلا، ایک کمی، ایک گم شدگی ہے، جس کی سب سے بڑی علامت موت ہے۔ مَیں اپنی موجودگی میں عدم موجودگی رکھتا ہے، (جس طرح مَیں اپنی پہچان میں عدم پہچان رکھتا ہے) جسے کبھی 'وہ' اور کبھی 'تم' کی موجودگی بھرتی ہے، اس پیراڈاکس کے باوجود کہ ان کی موجودگی میں بھی عدم موجودگی ہے۔ مین را کے افسانوں میں موت کے کثرت سے ذکر کا اہم سبب یہی ہے۔ موت کی لازمیت، ہستی و وجود میں سب سے بڑا عدم وجود ہے۔

'مَیں'، 'تم' اور 'وہ' نیم فلسفیانہ مضمرات ہی نہیں رکھتے، سیاسی جہات بھی رکھتے ہیں۔ مین را کے علاوہ بھی جدید اردو افسانہ نگاروں نے 'مَیں' یا 'وہ' کو کردار بنایا۔ عام طور پر یہ سمجھا گیا کہ اسم معرفہ کی جگہ اسم ضمیر جدید عہد کے بے چہرہ فرد کی نمائندگی کرتا ہے؛ مَیں یا وہ کی کوئی خصوصی پہچان نہیں۔ یہ توجیہ ایک حد تک ہی درست تھی۔ مثلاً اس جانب دھیان نہیں دیا گیا کہ مَیں کا صیغہ، کسی تجربے کو منفرد و مستند بنا کر پیش کرنے کا ایک قرینہ بھی ہے؛ مَیں کسی بھی تجربے، خیال،

واقعے ،تاثر کو داخلی، شخصی انداز میں ظاہر کرنے کا ایک 'کنونشن' بھی ہے۔ نیز مَیں ، وہ یا تم چوں کہ بنیادی طور پر بے مرکز ہیں، یا اپنے اندر ایک خلا رکھتے ہیں،اس لیے یہ خارج کی دنیا/سماج کا آسان ہدف ہیں۔ مَیں بہ قول مین را، تم اور وہ بھی ہے ؛ گویا مَیں کے خلا میں 'وہ' یا 'تم' در آتا ہے،اور مَیں کی دنیا کو تلپٹ کر سکتا ہے۔یوں نظری طور پر مَیں کی داخلیت ہر لحہ تم یا وہ کی خارجیت کی زد پر رہتی ہے۔نہ تو مطلق داخلیت ممکن ہے ،نہ مطلق خارجیت۔ یہی وہ پس منظر ہے جس میں مین را کے افسانوں میں جدید انسان کے وجودی شناختی مسائل ،سیاسی مسائل کا حصہ بن کر آتے ہیں۔تاہم ان کی افسانوی تیکنیک کچھ اس قسم کی ہے کہ سطح پر وجودی مسائل اور زیر سطح سیاسی مسائل ہوتے ہیں۔ افسانہ 'کمپوزیشن موسم سرما ۶۴' سرریئلی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک طرف مَیں ،تم اور وہ ایک دوسرے سے ادلتے بدلتے ہیں تو سامنے اور عقب، محبت اور سیاست ، فرد اور سماج، واقعہ اور فنتاسی ، مکالمہ اور خود کلامی ساتھ ساتھ،ایک دوسرے سے کندھا ملاتے ،ٹکراتے موجود ہیں۔افسانے میں بہ ظاہر مختلف، زمانی ومکانی طور پر جدا واقعات ایک سلسلہ ءخیال میں بندھ گئے ہیں؛اندر کی آوازیں ، باہر کی صورتوں پر مسلط ہوتی ،اور انھیں تہ و بالا کرتی محسوس ہوتی ہیں؛ لاشعور کے تاریک خیالات ،شعور کی روشن دنیا میں در اندازی کرتے ،اور ایک خوف و ترحم کی متضاد حالتوں کو تحریک دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اسی سرریئلی اسلوب کی وجہ سے وجودی تجربہ، سیاسی جہت سے گتھ متھ جاتا ہے۔یہ حصہ دیکھیے:

''مارگریٹ مرگئی اور اسے مرے ہوئے بہت دن ہوگئے!''

''وہ تمھارے پاس تھی، تم نے اسے مرنے کیوں دیا؟''

''میں کیا کرسکتا تھا؟''

''ہاں تم کیا کرسکتے تھے''۔

''بابو جی وہ کتابیں آگئی ہیں!''

''کتابیں؟''

''جی ہاں ،ہٹلر :اے سٹڈی ان ٹائرنی اور پارٹیشن ٹریجڈی!''

''باندھ دو!''

......

......

......

اسٹالین، روز ویلٹ، چرچل صاحب! آپ نے ہٹلر کے ہاتھوں ساٹھ لاکھ
جیوز کو کیوں مرنے دیا؟
ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے؟
گاندھی، جناح، نہرو، لیاقت صاحب، آپ نے لاکھوں لوگوں کو فسادات
کی بھینٹ کیوں چڑھنے دیا؟
ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے!
کتنا گھپلا ہے؟
مارگریٹ مر گئی، خدا کے پاس ہے۔ مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن
ہو گئے ہیں۔ ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارٹیشن ٹریجڈی
ہوئے بھی بہت دن ہو گئے ہیں۔
کتنا گھپلا ہے؟

یہ نسبتاً طویل اقتباس اس لیے درج کیا ہے کہ مین را جو کچھ لکھتے ہیں، اس کی تلخیص ممکن نہیں۔ آپ مین را کو اپنے لفظوں میں نہیں دہرا سکتے۔ وہ لسانی اظہار کے بیش از بیش امکانات کو کھنگالتے ہیں۔ نیز بیانیے میں خاموشی، استفہام، وقفے، قوسین، خط، نکتے کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ صرف معنی پیدا نہیں ہوتے، 'معنی کا تاثر'، خیال کی تصویر، لکھے ہوئے لفظ کی آواز بھی پیدا ہوتی ہے۔ (ان کے افسانوں کو شاعری کی طرح رک رک کر پڑھنے کی ضرورت ہے)۔ گویا وہ اپنے افسانوں میں 'کثیر آوازی' یعنی Polyphony کی صفت پیدا کرتے ہیں۔ آپ دیکھیے کہ اس افسانے میں کیسے ایک شخصی نوعیت کا واقعہ، قومی اور عالمی سیاسی واقعات سے جڑ گیا ہے۔ مارگریٹ کی موت، ہٹلر کی جارحیت اور پارٹیشن کے المیے سے وابستہ ہو گئی ہے۔ افسانے کے بیان کنندہ یعنی میں کا شخصی صدمہ اس بنا پر مزید گہرا ہو گیا ہے کہ اس میں 'وہ' یعنی یہودیوں کا قتل عام اور 'تم' یعنی ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کی اموات شامل ہو گئی ہیں۔ واضح رہے کہ اس

افسانے میں مارگریٹ کی موت، اور یہودیوں اور ہندوستانیوں کی موت، ایک مشترک نکتہ تو ہے مگر اس تحریر کو جو چیز آرٹ میں بدل رہی ہے، وہ رمزیہ طنز یعنی 'آئرنی' ہے۔ یہ کیسی 'آئرنی' یا مین را کے لفظوں میں گھپلا ہے کہ ''مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہو گئے ہیں۔ ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارٹیشن ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہو گئے ہیں۔'' کسی سے کچھ نہیں ہو سکا؛ نہ انھیں بھلایا جا سکا، نہ وقت زخموں کو بھر سکا، نہ یہ سمجھا جا سکا کہ ان سب واقعات کو ہونے سے روکا کیوں نہ گیا۔ مارگریٹ کو مرنے سے سرجیت نہیں بچا سکا؛ اور روس کا اسٹالن، امریکا کا روز ویلٹ، برطانیہ کا چرچل، جرمنی کے ہٹلر کو یہودیوں کے قتلِ عام سے نہیں روک سکے؛ نیز بھارت کے نہرو، پاکستان کے جناح اور لیاقت فسادات کو نہیں روک سکے۔ کیسا گھپلا یعنی کیا ظلم، کیا آئرنی ہے! سب صاحبانِ اختیار اس قدر بے اختیار نکلے! یا شاید جتنا بے بس یا غافل سرجیت تھا، اتنے ہی بے بس یا غافل قومی و عالمی لیڈر بھی تھے۔ اس سے بڑھ کر آئرنی کیا ہو سکتی ہے کہ شخصی، قومی اور عالمی سطح پر ایک جیسا 'گھپلا' ہو! اور اس کے علم کے باوجود آدمی جینے پر مجبور ہو، اور اپنی اس مجبوری کو محسوس بھی کرتا ہو۔

مین را اپنے افسانوں میں طرح طرح کے 'افسانوی التباسات' پیدا کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ فکشن کے ذریعے، 'فکشن کی حقیقت خلق کرنے' کی اہلیت کو پوری طرح کھنگالنا چاہتے ہیں۔ وہ اس تناقض کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ فکشن، عظیم انسانی صداقتوں کو پیش کرتا ہے، مگر ان تک رسائی کے لیے طرح طرح کے جھوٹے واقعات، فرضی کردار، تخیلی صورتِ حال گھڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت و فنتاسی، روشنی و تاریکی، مشاہداتی واقعیت اور تخیلی ہیولے ایک دوسرے کو مسلسل تہ و بالا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا افسانہ، حقیقت و فنتاسی میں سے کسی ایک کو افسانوی عمل اور بیانیہ عمل پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت و فنتاسی میں سے کوئی ایک حاوی ہو جاتی ہے تو ان کا افسانہ یا تو سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کا صحافیانہ چربہ بن جاتا ہے، یا پھر محیر العقول فنتاسی، جس کا مقصد فقط تفریح ہوتا ہے، یا ایک طرح کا مداری پن۔ مین را سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کو بھی افسانے میں جگہ دیتے ہیں؛ دہلی، کناٹ پلیس، کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن وغیرہ کا ذکر بھی کرتے ہیں، مگر ان کے ارد گرد، ان کے پہلو میں ایک تخیلاتی دھندلکا بھی اگاتے ہیں۔ مین را سامنے کی معمولی چیزوں، روزمرہ کے

عام واقعات کے ذریعے زندگی کے بعض بنیادی سوالات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے اگرچہ انتظار حسین کی طرح پرانی اساطیر کی طرف رجوع نہیں کیا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ ان کے افسانے سے ایک نئی اسطورہ تشکیل پاتی محسوس ہوتی ہے۔ اس امر کی مثال میں افسانہ 'مقتل' اور 'وہ' پیش کیا جاسکتا ہے۔

'مقتل' ایک جدید اسطورہ ہے۔ یہ اسطورہ عبارت ہے، ایک آدمی کی بے رحم، لاتعلق، ویران، سیاہ دنیا میں، اس کے خلاف جدوجہد سے۔ وہ خود کو سنگین دیواروں کے ایک بند تاریک کمرے (جس پر قید خانے کا گمان ہوتا ہے) کے باہر پاتا ہے؛ اسے معلوم نہیں کہ اسے کون وہاں، کب پہنچ گیا تھا؛ وہ ماضی کے بارے میں کچھ نہیں جانتا؛ اسے ایک صورتِ حال درپیش ہے کہ اسے دیواروں پر لگی کیلوں سے الجھتے ہوئے چھت پر پہنچنا ہے۔ وہ بھوک، پیاس، ویرانی، سیاہی، دیوار، نوکیلی کیلیں اور وقت، سب کے احساس سے عاری ہو چکا ہے مگر اسے ناقابلِ بیان لذت کا احساس ہے۔ یہ انوکھی لذت ہے کہ جس کی طلب بیٹھے بیٹھے ہنسا دے اور بیٹھے بیٹھے رلا دے۔ یہ زخم کی لذت ہے۔ زخم کی لذت ہی میں پیراڈاکس ہے کہ اس کی طلب بہ یک وقت ہنسا اور رلا سکتی ہے۔ اس پیراڈاکس کی وجہ ہی سے وہ اس لذت کا اسیر نہیں ہوتا، اور سیاہی اور ویرانی سے باہر نکلنے کی جی توڑ کوشش کرتا ہے۔ چھت کے شیشے کو پتھر سے (جسے اس نے نیچے سے اوپر چھت کی طرف پھینکا تھا) توڑتا اور روشنی کو اندر آنے دیتا ہے۔ پھر خود کمرے میں کود جاتا ہے۔ آدمی کی یہ ساری جدوجہد، جدوجہد کا طریقہ، ویرانی و سیاہی سے نکلنے کے سلسلے میں استقامت ہمیں ایک اسطوری ہیرو (مثلاً سسی فس کی) کی یاد دلاتی ہے۔ روشنی کے اندر آنے سے کمرہ بدی کی روشنی سے چمکنے لگتا ہے۔ قدیم میز کی چھاتی میں چاقو پیوست ہے۔ چاقو کے پھل کا حصہ جو میز کی چھاتی سے باہر رہ گیا ہے، اسی سے بدی کی روشنی نکل رہی ہے۔ 'بدی کی روشنی' اسی طرح کا ایک پیراڈاکس ہے۔ جس طرح کی وہ لذت جس کی طلب آدمی کو ہنسا دے، رلا دے۔ نیز یہ کتنی بڑی آئرنی ہے کہ آدمی ویران، سیاہ دنیا سے باہر آنے کی جدوجہد کرتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی جدید اسطورہ ہے کہ یہ جدید انسان کی جدوجہد میں کلاسیکی عہد کی استقامت و اخلاص کو ظاہر کرتا ہے، مگر جدوجہد کے نتیجے کی مہملیت کو پیش کرتا ہے۔ 'بدی کی روشنی' سے چمکنے والے کمرے میں موجود میز پر ایک بوسیدہ جلد والی فائل ہے، اور

دیواروں پر تین تصویریں ہیں؛ ایک بوڑھے شخص، ایک بوڑھی عورت اور ایک جوان عورت کی۔ فائل میں انھی تصویروں سے متعلق معلومات ہیں۔ بوڑھے مرد نے لاعلمی کے جرم کی پاداش میں گلے میں پھندا ڈال کر خودکشی کی؛ بوڑھی عورت نے معصومیت کے جرم کی سزا میں دودھ میں زہر ملا کر موت کو گلے لگایا؛ اور جوان عورت نے فریب کے جرم میں سینے میں گولی کھا کر موت سے ہمکنار ہوئی۔ کمرے میں چاقو موجود ہے، مگر تینوں کو قتل کرنے میں چاقو سے مدد نہیں لی گئی۔ اسی فائل میں ایک کاغذ پر اس آدمی کا جرم لکھا گیا تھا اور سزا بھی تجویز کی گئی تھی۔ ''اے کہ تو نے مجرموں سے سمبندھ رکھا، تیری سزا عمر بھر کی قید تنہائی ہے''۔ اپنے بارے میں پڑھ کر آدمی اسی پتھر کو اٹھاتا ہے، جس سے اس نے بند کمرے کا چھت پر سے شیشہ توڑ کر اندر داخل ہوا تھا، اور اس پتھر سے اپنی پیشانی پر ضرب لگاتا ہے۔ کیوں؟ اس کا جواب افسانہ نگار نے اپنے قارئین پر چھوڑ دیا ہے۔ شاید وہ اپنی تقدیر کے خلاف احتجاج کرتا ہے؛ یا شاید اپنا ماتھا پھوڑ کر اپنی بے بسی کا اظہار کرتا ہے۔ افسانے کا آخری جملہ ہے ''وہ پتھر اب بھی میرے پاس ہے''۔ گویا جس پتھر سے اس نے کمرے میں داخل ہونے کا راستہ بنایا تھا، اور بعد میں جس سے اپنی پیشانی پر ضرب لگائی تھی، اسے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے؛ اسے بیکار سمجھ کر پھینک نہیں دیا گیا؛ کل اس سے کوئی اور راستہ نکالا جاسکتا ہے، خود کو یا کسی اور زخمی کیا جاسکتا ہے؛ کسی کے خلاف احتجاج کیا جاسکتا ہے۔ پتھر افسانے کا اہم موتیف ہے۔

یہ افسانہ تاریخ کے اندر سفر کی اسطوری جدوجہد کی علامت کہا جاسکتا ہے۔ اس سفر میں آدمی پر کھلتا ہے کہ تاریخ ایک مقتل ہے۔ اس مقتل کو مقفل رکھا گیا ہے؛ اس تک رسائی ایک پر صعوبت اور صبر آزما سفر کے بعد ممکن ہے۔ تاریخ کو گہری تاریکی میں مخفی رکھا گیا ہے، جس کے باطن میں 'بدی کی روشنی' جگمگا رہی ہے۔ یہ بدی کی روشنی کیا ہے؟ یہی کہ تاریخ میں ان لوگوں کے نام روشن حروف سے لکھے گئے ہیں جنھوں نے انسانیت کے خلاف جرم کیے۔ انھوں نے ان جرموں پر لوگوں کو موت کی سزا دی جو جرم تھے ہی نہیں۔ لاعلمی، معصومیت اور فریب کو باقاعدہ جرم قرار دے کر ان کا دستاویزی ثبوت باقی رکھا گیا ہے۔ یہی نہیں، آنے والے لوگوں کے لیے بھی سزا تجویز کر دی گئی ہے۔ یعنی جو اس تاریخ کی تحقیق کریں گے، اس کی اصل تک رسائی کی سعی کریں گے، انھیں 'مجرموں' کا ساتھی سمجھا جائے گا، اور ان کے لیے تاعمر قید تنہائی ہے۔ یہاں بھی

وہی آئرنی ہے جو مین را کے دیگر کئی افسانوں میں ہے۔ جو حقیقت کو جانتا ہے، اسے تنہائی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔ نیز اس جانب بھی اشارہ ہے کہ جو لاعلم ہوتا ہے، یا معصوم (یعنی کچھ نہیں جانتا) اس کی 'سزا' موت ہے۔ یہاں لاعلمی اور موت کی سزا دونوں پر رمزیہ طنز ہے۔ آئرنی تو یہ بھی ہے کہ تاریخ اور اپنی تقدیر کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس پتھر ہے!

یہ افسانہ اس لیے بھی ایک جدید اسطورہ ہے کہ یہ ماضی کا ایک تاریک تصور پیش کرتا ہے۔ جدید ادب میں ماضی سے، اجداد سے، روایت سے ایک شدید نوعیت کی بے زاری، اور بعض صورتوں میں نفرت پائی جاتی ہے؛ بعض ریڈیکل جدیدیت پسند خود کو اپنے باپ کی نافرمان اولاد کہنے میں فخر محسوس کرتے رہے ہیں۔ نیز جدید ادب ماضی کی عظمت کے کسی پر شکوہ بیانیے پر سخت شبہے کا اظہار کرتا ہے۔ جو کچھ 'آج' درپیش ہے، اس کے اندر، اور اس کی وساطت سے زندگی کے چھوٹے بڑے معانی سمجھنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس تفہیم کو مین را کا افسانہ 'وہ' پیش کرتا ہے۔

'وہ' مین را کے بہترین افسانوں میں شامل ہے۔ افسانہ زیادہ تر چھوٹے اور کچھ بڑے جملوں میں لکھا گیا ہے۔ یعنی پیراگراف نہیں بنائے گئے۔ اس سے افسانے میں ایک نسبتاً تیز ٹیمپو پیدا کرنے کی فنی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ٹیمپو افسانے کے مرکزی کردار 'وہ' کے اضطراب سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ ایک معمولی سے واقعے کے گرد گھومتا ہے۔ دسمبر کی سرد رات کے دو بجے مرکزی کردار کی اچانک آنکھ کھلتی ہے۔ وہ فوراً بیڈ ٹیبل سے سگریٹ کا پیکٹ اٹھاتا ہے، سگریٹ نکال کر لبوں میں تھامتا ہے، اور ماچس تلاش کرتا ہے۔ ماچس خالی تھی! اسے وہ زور سے پٹخ دیتا ہے۔ ٹیبل لیمپ جلا کر کمرے میں دوسری ماچس تلاش کرتا ہے، مگر سب خالی ماچسیں ملتی ہیں۔ پورا کمرہ چھان مارتا ہے۔ کوئی دیا سلائی نہیں ملتی۔ ''سگریٹ اس کے لبوں میں کانپ رہا تھا۔ سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے!'' وہ چادر کندھوں پر ڈال کر باہر نکل آتا ہے۔ حلوائی کی دکان کے پاس پہنچتا ہے کہ شاید بھٹی میں کوئی دہکتا کوئلہ مل جائے۔ جوں ہی وہ بھٹی میں جھانکتا ہے، حلوائی کا ملازم جاگ پڑتا ہے، اور اسے کہتا ہے کہ ''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا اور بھٹی گرم ہوگی''۔ وہ پھر سڑک پر آجاتا ہے۔ وہ چلتا رہتا ہے، راستے اور وقت سے بے خبر ہو کر۔ اسے صرف یہی دھن ہے کہ اسے سگریٹ سلگانا ہے۔ راستے میں کئی لیمپ پوسٹ آتے ہیں، مگر ان کی مدھم روشنی فی الوقت اس کے کام کی نہیں۔ وہ چلتے چلتے ایک مرمت طلب پل کے پاس

پہنچتا ہے جہاں سرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی ایک لالٹین لٹکی ہوئی ہے۔ وہ لالٹین سے سگریٹ سلگانے ہی لگتا ہے کہ سپاہی اس کی طرف بڑھتا ہے۔ اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں سب سگریٹ پی رہے ہیں۔ ان سے وہ ماچس طلب کرتا ہے مگر ذرا سی تفتیش کے بعد اسے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ''ماچس کہاں ملے گی؟ نہ ملی تو؟'' یہی سوچتے سوچتے، اور وقت، لیمپ پوسٹوں، سڑک اور بدن سے بے خبر وہ گرتا پڑتا سڑک پر چل رہا تھا۔ صبح ہوجاتی ہے۔ وہ دم بھر کو رکتا ہے، اور کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے کوئی آرہا تھا۔ اس کے لبوں میں بھی سگریٹ کانپ رہا ہے۔ اور وہ پوچھتا ہے کہ آپ کے پاس ماچس ہے؟ وہ حیران رہ جاتا ہے کہ اس سے ماچس طلب کی جارہی ہے جس کے لیے وہ آدھی رات سے بھٹک رہا تھا۔ دونوں اپنے اپنے راستے پہ چلے جاتے ہیں۔

بہ ظاہر یہ سادہ سا افسانہ ہے، مگر اس میں اچھی خاصی معنوی تہ داری ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ معنوی تہ داری محض سگریٹ کو علامت بنانے کی مدد سے پیدا نہیں کی گئی۔ سرسری نظر میں یہ افسانہ سگریٹ نوشی کی علت کی مضحکہ خیزی کو پیش کرتا ہے۔ (افسانے میں دو مقامات پر 'وہ' خود سے یہ سوال کرتا ہے کہ اس نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے؟) اگر افسانہ بس اسی معنی تک محدود ہوتا تو اسے مین را کا بہترین افسانہ کہنا پرلے درجے کی بد مذاقی ہوتی۔ گہری نظر سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ افسانے میں کچھ غیر معمولی معانی ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ سگریٹ سلگانے کے لیے ماچس کی تلاش میں جس سنجیدگی، اندر کے گہرے اضطراب، اور ہر شے سے بے خبری کا ذکر ہوا ہے، ان سے ہمارا دھیان عظیم مقاصد کے حصول کی لگن کی طرف جاتا ہے۔ دیکھیں تو سگریٹ جیسی معمولی شے، اور اس کے لیے دیا سلائی کی تلاش کی غیر معمولی لگن میں کوئی مناسبت محسوس نہیں ہوتی۔ اسے ہم کسی حد تک ایک 'گروٹیسک' صورتِ حال کہہ سکتے ہیں۔ اس میں اگرچہ وہ کراہت نہیں جو گروٹیسک سے مخصوص ہے، مگر معمولی اور غیر معمولی، حقیر اور عظیم کا تضاد ضرور ہے۔ یہ تضاد ہمیں جدید عہد کی ایک بنیادی سچائی سے آگاہ کرتا ہے: انسانی ہستی کے بڑے معانی کی جستجو کا میدان، حقیقی روزمرہ اور درپیش زندگی ہے؛ جدید انسان ماضی کے کبیری بیانیوں، بڑے بڑے نظریات، پرشکوہ عقائد کے سلسلے میں سخت متشکک ہے۔ کلاسیکی فکشن کا ہیرو، ہستی میں معنی پیدا کرنے یا ہستی کے معانی کی تلاش کے لیے نامعلوم مقامات کا طویل، پر صعوبت سفر کرتا تھا، (حاتم طائی کے اسفار یا، بیتال پچیسی کی کہانیاں یاد کیجیے) مگر جدید فکشن کا ہیرو (جو زیادہ تر

متوسط اور نچلے متوسط طبقے کا فرد ہے) اپنی عام زندگی ،اور اس کی معمولی چیزوں میں ہستی کے معانی تلاش کرتا ہے؛ وہ اپنی روزمرہ زندگی میں شامل اشیا ،مشاغل ،لوگوں ،سیاست ،سماج سب چیزوں کے اثر و معنی کو اپنے اندر ٹٹولتا ہے۔ جدید فکشن میں ہستی کے معانی کی 'عظمت' اور عام زندگی کے 'معمولی پن' کا تضاد واضح رہتا ہے۔ مین را کے انسان کی دنیا ''یہ، اس لمحے، آج'' سے عبارت ہے، نیز یہ دنیا 'آج' کی اس معنویت کی حامل ہے جسے انسان خود اپنے تجربے سے طے کرتا ہے۔ یعنی جدید انسان کی دنیا معانی سے خالی نہیں، 'غیر' کے قائم کردہ معانی کے انکار سے عبارت ضرور ہے۔

افسانے میں نقطہء ارتکاز یعنی Focalisation کیا ہے؟ کیا سگریٹ یا اس کی علت ہے؟ بجا کہ دونوں کا ذکر ضرور ہے ،مگر افسانے میں 'وہ' کی جس ذہنی و احساسی حالت کو منکشف کرنے پر زور دیا گیا ہے، وہ 'ماچس یعنی آگ' کے نہ ملنے کی ہے۔ ایک ایسی شے ،جس کی شدید طلب وہ اچانک آنکھ کھلنے کے بعد کرتا ہے۔ اس پر منکشف ہوتا ہے کہ وہ شے اس کی زندگی سے، اور باہر کی دنیا میں غائب ہے۔ افسانے میں ہمیں یہ جملہ ملتا ہے: ''ایک بار آنکھ کھل جائے ،پھر آنکھ نہیں لگتی''۔ 'وہ' کی آنکھ کھلی ہے، اور اسے معلوم پڑتا ہے کہ اس کی زندگی سے آگ غائب ہے۔ یہ ایک انکشاف کا لمحہ ہے ؛ وہ ہر شے کو تہ و بالا کر ڈالتا ہے ،مگر اس کی یہ ساری کوشش اسے فقط یہ باور کراتی ہے کہ اس کی زندگی سے آگ غائب ہے ۔ یہاں سگریٹ سلگانا، خود کو زندہ رکھنے کی شدید آرزو کی علامت بن گیا ہے۔ اس بات کی تائید اس جملے سے بھی ہوتی ہے ''سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے''۔ وہ آگ کی تلاش میں ،وقت ،راستے ،بدن سے بے خبر ہو کر مارا مارا پھرتا ہے۔ اسے آگ کہیں سے نہیں ملتی۔ حلوائی کی دکان پر اسے پتا چلتا ہے کہ آگ سیٹھ کے پاس ہے، اور جب وہ لیمپ سے آگ 'چرانے' کی کوشش کرتا ہے تو اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں آگ موجود ہے ،مگر اسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ ایک زاویے سے دیکھیں تو یہاں سماج کے استبدادی اداروں پر طنز کیا گیا ہے ،جو اس آگ پر قابض ہو کر عام آدمی کو اس سے پرے رکھتے ہیں ۔ یہ سیاسی معنی قدرے واضح ہونے کے باوجود کچھ زیادہ اہم نہیں۔ افسانے کے اس حصے کی قرأت یوں بھی تو ہو سکتی ہے کہ 'وہ' اس الیوژن کا شکار تھا کہ اسے وہی آگ درکار ہے جو سیٹھ یا سپاہیوں کے پاس ہے۔ وہ آگ باہر موجود ہی نہیں جو اسے چاہیے تھی؛ چوں کہ وہ آگ

باہر نہیں، اس لیے اس پر کسی کو اجارہ حاصل نہیں ہوسکتا۔ افسانے کا آخری ٹکڑا مذکورہ الیوژن کا خرم کرتا ہے۔

وہ اس کے قریب آکر رکا۔

اس کے لبوں میں سگریٹ کانپ رہا تھا۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں....

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔

پو پھٹے 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔ یعنی تاریکی چھٹ گئی ہے، اور الیوژن دور ہو گیا ہے۔ 'وہ' کی ملاقات 'خود' سے ہوتی ہے۔ دونوں کے منھ میں سگریٹ کانپ رہا ہے، اور دونوں کو ماچس چاہیے۔ رات بھر سڑک پر مارے مارے پھرنے والے 'وہ' سے 'خود' حیران ہوکر پوچھتا ہے کہ اس کے پاس ماچس نہیں ہے؟ یعنی کیا واقعی اس کے پاس آگ نہیں ہے؛ یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ اس کے پاس آگ نہ ہو۔ جب وہ عذر تراشنے لگتا ہے تو پو پھٹے رونما ہونے والا 'وہ' بات سنے بغیر آگے بڑھ جاتا ہے، یعنی یہ کہتے ہوئے کہ کمال ہے، اسے اپنی ہی آگ کا علم نہیں، یا یہ کیسا آدمی ہے جو اپنا انکار (disown) کررہا ہے۔ ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا پہلا حصہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہے؛ یہاں ماڈل ٹاؤن، راستہ، راستے میں لگے لیمپ پوسٹ، حلوائی کی دکان، ٹوٹا ہوا پل، پولیس سٹیشن، سپاہی، ان کا کرخت رویہ سب کچھ جانا پہچانا ہے، مگر آخری مختصر ٹکڑا ایک قسم کی فنتاسی ہے۔ ہم اچانک باہر کی مانوس دنیا سے اندر کی اجنبی، دھندلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔ ان کی گفتگو کو آپ ہمکلامی کہیے یا خود کلامی، ایک ہی بات ہے۔ ایک زاویے سے یہ حصہ 'وہ' کی دو میں تقسیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا 'وہ' کے دوہرے وجود کی فنتاسی ابھارتا ہے، اور دوسرے زاویے سے 'وہ' کی خودشناسی کی خبر بھی دیتا ہے جو 'وہ' کی گھر واپسی کے سفر کے بعد ممکن ہوئی ہے۔

مین را کے افسانوں میں سیاہی و موت کے سلسلے میں ایک فنکارانہ ذہن کی جدوجہد ملتی

ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مین را کے افسانوں کا ہیرو (اگرچہ جدید افسانہ، ہیرو کے کلاسیکی تصور کا مضحکہ اڑاتا محسوس ہوتا ہے) یا زیادہ مناسب لفظوں میں کبیری کردار (Protagonist) ایک جدید آرٹسٹ ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں دنیا، ذات، آج، کل، میں، تو، وہ اوران سب کی کش مکش کا جو تصور ظاہر ہوا ہے، وہ ایک 'جدید حسیت کے حامل' فنکار کا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے سوانحی افسانے لکھے ہیں۔ بلاشبہ ان کے افسانوں میں سوانحی عناصر ہیں؛ جیسے اکثر افسانوں میں دہلی، کناٹ پلیس اور اس کے کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن، ہسپتال اور ان جگہوں کا ذکر ملتا ہے جن سے مین را کا تعلق رہا ہے۔ نیز کچھ افسانوں میں مین را نے، منٹو کی طرح اپنا اصل نام تک لکھا ہے مگر یہ سوانحی عناصر افسانے میں شامل ہو کر اپنی مخصوص سوانحی حقیقت کو افسانوی عمومیت میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ سوانحی واقعیت، افسانوی داخلیت و اشاریت میں بدل جاتی ہے۔

یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی ہیرو کے لیے فنکار کا انتخاب کیوں کیا؟ نیز کیا اس سے ان کے افسانے محدود یا ایک خاص ذہنی صورتِ حال میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے؟ یہ سوال اس حقیقت کے سیاق میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بڑے فکشن میں زندگی کے مختلف، متنوع، متضاد، تکثیری پہلو ملتے ہیں۔ باختن ایسے فکشن کو مکالماتی (dialogical) کہتے ہیں۔ یعنی فکشن نگار محض زندگی کو محض ایک زاویے یا تناظر میں پیش کرنے کے بجائے مختلف و متنوع تناظرات میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مین را کے یہاں ہمیں تنوع، تضاد، تکثیریت کے عناصر ملتے ہیں؛ تاہم ان کی نوعیت 'سماجی' نہیں، 'نفسیاتی' ہے۔ یعنی مین را نے سماج کے مختلف طبقات، مختلف زاویہء نظر کے حامل افراد، زندگی و سماج کی متنوع صورتِ حال سے متعلق سیدھے سادے انداز میں افسانے نہیں لکھے، مگر اپنے افسانوں میں ایک ایسی نفسی حالت کو ضرور جگہ دی ہے، جو تضاد و تنوع کو اپنی گرفتِ فہم میں لاسکتی ہے، اور زندگی سے متعلق ایک خاص (فنکارانہ) بصیرت کو تخلیق کر سکتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ کسی محدود ذہنی صورتِ حال میں مقید نہیں ہوا، بلکہ ایک خاص فنکارانہ بصیرت کا حامل بنا ہے۔ نیز ان کے کچھ افسانوں میں زندگی سے ایک جمالیاتی رشتہ قائم کرنے پر اصرار ملتا ہے (مثلاً 'ہوس کی اولاد')۔ یہاں تک کہ خودکشی میں بھی جمالیاتی قدروں کے احترام پر زور ملتا ہے (مثلاً افسانہ

'بیزاری')۔ جہاں تک فنکار کو اپنے افسانوی کردار کا پروٹو ٹائپ بنانے کا سوال ہے تو (ان کے افسانوں کو پڑھ کر) یہ وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ہستی، وجود، سماج، وقت، تقدیر کے ساتھ ایک پر جوش تخلیقی رشتہ استوار کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے تمام مرکزی کردار ایک ولولہ انگیز تخلیقی لمحے یا تجربے کی تلاش میں نظر آتے ہیں: وہ دنیا و تقدیر کے سلسلے میں ایک منفعل رویہ نہیں رکھتے؛ وہ اپنی حقیقت، اپنی تقدیر، اپنی حالت خود خلق کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ بجا کہ وہ خود کو تاریکی، سیاہی، موت، ویرانی، تنہائی، بیگانگیت میں محصور پاتے ہیں، مگر وہ منفعل نہیں ہیں؛ وہ اپنی حالت کو، اس کی پوری شدت کے ساتھ، اور پورے اخلاص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں؛ وہ اسے باوقار انداز میں قبول کرتے ہیں؛ وہ اپنے اندر کی خباثتوں، ہوس، موہ، کرودھ، انتقام، انا پرستی اور دیگر کمزوریوں کو تسلیم کرتے ہیں، یعنی اپنی بشریت کی ملکیت کو قبول کرتے ہیں؛ وہ خود سے بھاگ کر کسی تخیلی، مابعد الطبیعیاتی دنیا میں پناہ نہیں لیتے؛ مگر وہ روشنی کی تلاش کرتے ہیں۔ ان کا روشنی کا تصور بھی بشری ہے؛ انھیں ایک ایسی روشنی کی جستجو ہے جو زندگی، اوراس کی فنا پذیری کے ساتھ ایک والہانہ، تخلیقی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ضمن میں کوئی روشنی، کوئی روشنی کے سلسلے کے تین افسانے قابلِ ذکر ہیں۔

'کوئی روشنی، کوئی روشنی' کے افسانوں کا آغاز خلیل الرحمن اعظمی کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

میں شہیدِ ظلمتِ شب سہی مری خاک کو یہی آرزو
کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اس شعر میں واقعیت اور خواب کی جدلیت ملتی ہے: متکلم کے لیے ظلمت ایک واقعہ ہے؛ مگر اس کا خواب اور آرزو یہ ہے کہ اسے کوئی روشنی مل جائے۔ گویا متکلم ایک حالت کو جی رہا ہے، اور اس کے برعکس حالت کی آرزو کر رہا ہے۔ تاہم مین را کے افسانے اس شعر کی تفسیر نہیں ہیں۔ مین را کے افسانوں کا ہیرو، جس کا نام گیان ہے، اور وہ ایک افسانہ نگار ہے، اسے 'کوئی روشنی' نہیں 'اپنی روشنی' چاہیے۔ پہلے افسانے میں ستائیس سالہ، دبلے پتلے گیان کے شب و روز کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ وہ اکیلا رہتا ہے۔ ایک ہسپتال کی لیبارٹری میں ملازمت کرتا ہے۔ شام کوٹی ہاؤس میں پہنچتا ہے؛ اپنے ادبی دوستوں سے بات چیت کرتا ہے۔ رات کو گھر آتا ہے۔ چائے سگریٹ

کا شوقین ہے۔ صبح، رات جس وقت کوئی خیال گرفت میں آجائے، لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمرے میں ایک کیلنڈر اور ایک تصویر ہے۔ تصویر البیر کامیو کی ہے، جس کی ''آنکھوں سے یاسیت جھلک رہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خودکشی کی پیچیدگیوں میں کھو گیا ہے''۔ گیان کو ان کیلنڈروں سے وحشت ہے جن پر اوتاروں اور سیاسی لیڈروں کی تصویریں ہوں۔ یہ دونوں باتیں گیان کے سماج کے ساتھ رشتے پر روشنی ڈالتی ہیں۔ اسے کامیو پسند ہے، مذہبی و سیاسی رہنما نہیں؛ یعنی وہ اپنی زندگی میں آرٹ اور آرٹسٹ کو تو شامل رکھنا چاہتا ہے، مگر سیاست و مذہب اور ان کے ٹھیکیداروں کو خارج رکھنا چاہتا ہے۔ چناں چہ جب وہ کافی ہاؤس کے پاس نہرو کو تقریر کرتے ہوئے سنتا ہے تو طنزیہ تبصرہ کرتا ہے: ''یار یہ شخص اپنا علاقہ بھی Contaminate کر رہا ہے....!'' اگر ہم اس افسانے کو مین را کے دیگر افسانوں سے الگ کر کے پڑھیں تو لگے گا کہ مین را ادب وفن کی دنیا کی خودمختاری میں یقین رکھتے ہیں، اور ریاست و سماج کے کسی ادارے کو ادب وفن کی دنیا میں دراندازی کی اجازت نہیں دیتے۔ لیکن اگر اسے دیگر افسانوں کے ساتھ ملا کر اور خود اس افسانے کے بنیادی تھیم (روشنی کے لیے) کی روشنی میں پڑھیں تو دوسری رائے قائم ہوگی۔ گیان اور اس کے دوستوں کا وہ کون سا علاقہ ہے جسے سیاست دان آلودہ کر سکتا ہے، اور کیسے آلودہ کر سکتا ہے؟ ان کا علاقہ 'اپنی روشنی' کی تلاش کا ہے۔ گیان کے قلم سے جب سفید، بے داغ، کنوارے کاغذ پر متناسب الفاظ جنم لیتے ہیں تو اس کے ذہن میں سیاہی ابل رہی ہوتی ہے، اور پیٹ میں بھوک۔ وہ اپنے ذہن کی سیاہی کی مدد سے اپنی روشنی خلق کرتا ہے۔

دہلی شہر میں گیان کا سانس گھٹنے لگتا ہے، تو وہ گاؤں چلا جاتا ہے۔ شہر سے گاؤں گیان کا، روشنی کی جستجو کا سفر ہے۔ یہاں اسے گیان یہ ہوتا ہے کہ ''گرد و غبار سے اٹی ہوئی ایک آدمی کی دنیا ......گرد و غبار تہ در تہ اس کی دنیا پر جم چکے تھے اور وہ..... ایک آدمی..... ایک اکائی جو واضح ہوتے ہوئے بھی غیر واضح تھی''۔ وہ مزید سفر کرتا ہے تو اپنی ذات کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے۔ پھر اسے شمشان گھاٹ کی یاد آتی ہے، جہاں اس نے اپنے باپ کی جلی ہوئی ہڈیاں جمع کی تھیں (غالباً 'آتما رام' اسی واقعے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے)، اور یہ لمحہ ایک 'وجودی تجربے' کا ہے، جس کے دوران میں وہ اپنی زندگی کے راستے کا انتخاب کرتا ہے؛ اپنی تقدیر اپنے ہاتھ میں لیتا ہے۔ روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرو اختیار کرتا ہے، اور یہ وہی راستہ ہے جسے

ایک جدید تخلیق کار اختیار کر سکتا ہے ،اور جس کی مثال کامیو کے یہاں ملتی ہے۔اس راستے میں گیان بہ یک وقت بے حس اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔اس کا خالق ،اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔''اب اسے محبوبہ نہیں بھاتی ، ہاتھوں کا ترانہ بھاتا ہے''۔ ہاتھوں کا ترانہ، ہاتھ میں قلم کی روانی ہے۔یہ ٹکڑا دیکھیے جس میں گیان نے محبوبہ کے سلسلے میں بے حسی اختیار کرنے کے بعد محبوبہ کی شبیہ تخلیق کرتا ہے۔

> کھلے ہوئے اور کندھے پر پھیلے ہوئے سنہری سیاہ بال، صاف شفاف پیشانی، سیدھی سادھی بھنویں، نیم خوابیدہ آنکھیں جیسے نیلی جھیلوں میں دیے لو دے رہے ہوں ،دبے دبے سے گلابی ہونٹ اور چہرے کی سلگتی ہوئی رنگت جیسے لپٹوں کو ڈھال کر شبیہ کی تشکیل کی گئی ہو اور لپٹوں ہی سے ڈھالا گیا اس بے نام ہستی کا بدن ،شہد سے بھری ہوئی ،جوان ، پکی ہوئی گول چھاتیاں اور ان کی گلابی منھ بند کلیاں جو صرف ہوا اور پانی کے لمس سے مانوس ہیں.... سکوت کے پردوں پر اڑتی ہوئی آواز دل کی دھڑکن کی طرح محسوس ہوتی ہے ...جس کی تصویر لفظوں کی محتاج ہے نہ رنگوں کی ....تصور کی محتاج ہے...دیوانے کے خواب کی محتاج ہے....
>
> ''میں خالق ہوں، دیوانے کے خوابوں کا....خدا....''
>
> ''خدا....''

یہ اقتباس دنیا اور آرٹسٹ کی دنیا کے باہمی رشتے کی پیچیدگی اور اس کی معمائی صورت (Problematic) کو واضح کرتا ہے۔وہ دنیا ، سیاست و مذہب کے علم برداروں اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے دوری اختیار کرتا ہے ،تا کہ وہ 'اپنے خالق' سے متعارف ہو سکے۔خالق سے تعارف 'لکھنے' کے دوران میں ، لکھنے کے طفیل اور لکھنے سے پیدا ہونے والی موسیقی کے سبب ہوتا ہے؛ یہ خالق 'باہر'، ماورا' میں نہیں، تخلیق کے دوران میں، تخلیق سے جنم لینے والے سوز و ساز میں وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ یہ خالق ہے، اسے لیے وہ محبوبہ، دنیا، سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے ؛کیوں کہ وہ ان سب کو(یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے ؛ لہٰذا ان سب سے اس کی

دوری، حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔ یہ سب اس کے عمل تخلیق میں جنم لیتے رہتے ہیں ۔ اہم بات یہ ہے کہ جس تنہائی کا وہ باہر کی دنیا میں شکار ہوتے ہیں، وہ تخلیق میں ختم ہو جاتی ہے؛ ان کا مخفی حسن، ان کا مستور رنج ، نیز وسیع سماجی و فطری تناظر میں ان کی معنویت سامنے آتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالق کو اپنی تشکیل دی گئی شبیہ عزیز ہوتی ہے ۔ کیوں کہ شبیہ میں اس کا اعجاز تخلیق ، اس کا سوز و ساز ظاہر ہوتا ہے؛ شبیہ میں محبوبہ، سیاست ، مذہب کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ ہو تو شبیہ Contaminate ہو جاتی ہے۔

تاہم 'خدا' یا فن کار کی دنیا میں وہ سکوت بھی شامل ہے، جس کی تصویر لفظوں میں آسکتی ہے نہ رنگوں میں۔ حقیقت یہ ہے کہ 'خدا' یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی کو سنتا ہے؛ جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛ جہاں رنگ ، الفاظ نہیں ہوتے ، صرف ہیئتیں ہوتی ہیں۔ مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔ اپنی روشنی کی تلاش میں خالق اور 'خدا' کو اس تنہائی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جسے صرف وہی اپنے اندر پیدا کرتا ، اور محسوس کرتا ہے۔ مین را اس نازک نکتے کو اپنے افسانے میں فراموش نہیں کرتے کہ ایک آرٹسٹ جب خالق یا 'خدا' بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے ، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیرو کا 'ہمارشیا' ہے ، اور اسی میں اس کا المیہ چھپا ہے۔ گیان روشنی کے حصول کے لیے شام ڈھلے گاؤں سے پرے ایک ٹیلے پر چلا جایا کرتا تھا۔ ۵ دسمبر کو بھیانک طوفان آیا، بجلی کڑکی اور اس خالق کو ڈس گئی۔ یہ آرٹسٹ اپنی روشنی کی جستجو میں مرگیا۔ افسانے میں معکوس طور پر اس واقعے کی طرف اشارہ ہے کہ گیان موسیٰ نہیں تھا کہ ٹیلے پر جلوہ گر ہونے والی روشنی اس کی نجات دہندہ بنتی ۔ کیا آئرنی ہے کہ اس کی روشنی کی تلاش میں کوئی کھوٹ نہیں تھا، پھر بھی وہ المناک انجام سے دوچار ہوا؛ اس کی سعی اخلاص کے باوجود کامیاب نہیں ہوئی ۔ اس نے دنیا کو ہجوم کی نظر سے بھی نہیں دیکھا تھا، اپنی آنکھ سے دیکھا تھا ، اور اس کے نتیجے میں اسے دنیا بالکل مختلف نظر آئی ۔ (اس 'مختلف دنیا' میں وہ قیام نہ کرسکا)۔ اس کی اپنی آنکھ ہی اس کی روشنی تھی ۔ اس کی روشنی کے حصول کی جدوجہد تو باقی رہ گئی ، مگر وہ خود باقی نہیں رہا۔ مین را کا افسانہ خود روشنی پر بھی یہ استفہامیہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے کہ کیا واقعی روشنی موجود ہے؟ ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛ روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر

ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔ اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈائلیما بھی کہہ سکتے ہیں۔ روشنی اپنی اصل میں ایک مابعد الطبیعیاتی تصور ہے، جسے اس طبعی دنیا میں حاصل کرنے کی کوشش کیا جاتی ہے جو ہر طرح کی مابعد الطبیعیات سے انکار کر چکی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید ادب نے پرانی مابعد الطبیعیاتی دنیا سے خود کو منقطع کرنے کے بلند بانگ دعوے کے باوجود، اس کی بعض علامتوں کو نہ صرف قائم رکھا، بلکہ ان سے کام بھی لیا؛ جدید ذہن میں ماقبل جدید دنیا کی یادداشت باقی رہی۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ مین را کے آرٹسٹ ہیرو کے تصور میں بار بار سادھو جھلک دکھلاتا ہے؛ اسے ہم ایک جدید تصور میں پرانے تصور کی یادداشت کا کھیل کہہ سکتے ہیں۔ سادھو کو روشنی مل جاتی تھی، مگر آرٹسٹ ہیرو کے حصے میں سادھو کی مانند روشنی کی جستجو آتی ہے، روشنی نہیں۔ تاہم وہ سادھو کے برعکس تاریکی و سیاہی کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ جدید ادب میں جو آئرنی اور پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا بڑا سبب یہی تھا۔ جدید ادب کے اس ڈائلیما کو جس فکشن نے عبور کیا، اسے ہم مابعد جدید کہہ سکتے ہیں۔

مین را اپنے علامتی افسانوں کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔ اس غلغلے میں ان کے وہ افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں، جو 'غیر علامتی' ہیں، یا علامت کے خاص تصور میں جگہ نہیں پا سکے۔ یہاں ہم خاص طور پر 'بھاگوتی'، 'دھن پتی'، 'آتما رام'، 'غم کا موسم' اور طویل افسانہ 'جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے' جیسے افسانوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کمپوزیشن سیریز اور 'مقتل'، 'وہ'، 'میرا نام مَیں ہے' جیسے افسانوں سے مختلف ہیں؛ نہ صرف اپنے موضوعات کے سبب، بلکہ اسلوب، پلاٹ، واقعہ سازی وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ مین را نے علامتی افسانوں میں زبان کے ذریعے فکشنی حقیقت خلق کرنے پر غیر معمولی توجہ دی ہے، جب کہ مذکورہ افسانوں میں حقیقت کی ترجمانی کو مقصود بنایا ہے۔ یہ حقیقت نفسیاتی اور سماجی ہے۔ چناں چہ انھیں بڑی حد تک 'نفسیاتی، سماجی حقیقت نگاری' کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ یہ بھی دیکھنے والی بات ہے کہ مین را نے آغاز میں یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس طور اپنا رشتہ منٹو (اور بیدی) کی روایت سے قائم کیا تھا۔ یہ درست ہے کہ انھیں اس روایت میں رخنے نظر آنے لگے تھے، اور انھوں نے علامتی اسلوب اختیار کیا؛ تاہم اس اسلوب کو انھوں نے ترک نہیں کیا۔

'بھاگوتی' (۱۹۵۷ء میں لکھا گیا مین را کا پہلا افسانہ) اور 'دھن پتی' کو پڑھتے ہوئے منٹو

بار بار یاد آتے ہیں۔ ان میں حاشیائی کرداروں کی سماجی صورتِ حال اور نفسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں کے انجام میں چونکانے کا وہی عنصر ہے جو ہمیں منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ بھاگوتی محلے بھر کی عورتوں کے حمل گراتی ہے، لیکن جب اس کی بیٹی دھن پتی حاملہ ہوتی ہے تو پہلے سخت غصے میں آتی ہے اور پھر قطعی غیر متوقع طور پر اپنی بیٹی کو حمل گرانے سے اس لیے باز رکھتی ہے کہ اب سمجھنے لگتی ہے کہ حمل گرانا سب سے بڑا پاپ ہے۔ 'دھن پتی' میں دھن پتی اپنے چھوٹے بھائی سے جنسی شرارت کرتی ہے اور ایک نوعمر لڑکے سے شادی کے بعد اپنے دیور دھرم داس سے جنسی مراسم قائم کرتی ہے۔ جب دیوارنی اسے طعنہ دیتی ہے تو اس سے انتقام لیتی ہے۔ دھرم داس کو اس کی بیوی کے خلاف اکساتی ہے؛ وہ اسے قتل کر دیتا ہے، اور عمر قید کی سزا پاتا ہے۔ جب اسے اس کا شوہر اوم بتاتا ہے کہ بڑے بھائی کو عمر قید کی سزا ہوگئی ہے تو دھرم داس کے روتے ہوئے بیٹے کو سینے سے لگا کر کہتی ہے ''آج سے میں تیری ماں ہوں''۔ برے کرداروں کے اندر بھلائی دریافت کرنے کی یہ وہی تیکنیک ہے، جسے منٹو نے سب سے زیادہ برتا۔ تاہم واضح رہے کہ مین را منٹو کی روایت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، اس کی نقل نہیں کرتے۔

'آتما رام' بھی مین را کے ابتدائی افسانوں میں شامل ہے۔ اسے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ پورا افسانہ بلدیو کی کشمکش کے بیان پر مرتکز ہے۔ بلدیو کی کشمکش کا مرکزی نکتہ ایڈی پس کمپلیکس کہا جاسکتا ہے، جسے خود بلدیو کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ بلدیو کا والد نتھورام پہلی عالمگیر جنگ کے دنوں میں میٹرک کرنے کے بعد برطانوی فوج میں بھرتا ہوا۔ ترقی کرتے کرتے آرڈر آف برٹش انڈیا کا تمغہ حاصل کیا۔ ''نتھورام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا لقب'' جب کہ ''بلدیو، کمزور، دبلا پتلا، باپ کی سماجی شخصیت اس کا کامپلیکس اور فرار.... مارکس، بدھ، دوستو وسکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش''۔ بلدیو کا کردار بھی 'آرٹسٹ ہیروٗ' کا ہے۔ وہ باپ کی سماجی حیثیت کو اپنا حوالہ نہیں بنانا چاہتا؛ وہ الگ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ اس کی باپ کے خلاف بغاوت، درحقیقت روایت و وراثت اور سماجی مراتب کے خلاف بغاوت ہے۔ اس بغاوت کا اظہار اس وقت شدت سے ہوا ہے جب وہ شمشان بھومی میں اپنے باپ کے پھول چننے آتا ہے (جو ایک دن سیر کرتے ہوئے انتقال کر گیا، اور اسے لاوارث سمجھ کر سیوا سمیتی نے اس کا انتم سنسکار کیا تھا)۔ ''ہندوؤں کی ان رسوم کو ادا کرنے کا عمل اسے ذلت آمیز محسوس

ہو رہا تھا اور اس کے باپ کے پھول جو محض ہڈیوں کے چھلکے تھے، اس کی آنکھوں میں چبھنے لگے
تھے"۔ اسی طرح وہ جمنا کو پوتر گٹر کہتا ہے۔ بلدیو نے اپنی راہ کی تلاش میں مشرق و مغرب کی عظیم
شخصیات جیسے مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک کی طرف رجوع کیا تھا، اور وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا
کہ موت کی یہ رسوم کھوکھلی ہیں؛ ان کا کوئی مطلب ہی نہیں ہے۔ بلدیو کا المیہ یہ ہے کہ اسے اپنی
رائے، اپنی فکر کے خلاف چلنا پڑتا ہے۔ وہ باپ کے سلسلے میں کمپلیکس رکھتا ہے، اور ہندوؤں کی
بعد از موت کی رسوم کو ذلت آمیز قرار دیتا ہے، اس کے باوجود اسے باپ کی موت پر صدمہ ہوتا
ہے، اور رسوم ادا کرنا پڑتی ہیں۔ وہ ایڈی پس کمپلیکس کے زیر اثر باپ کو چھوڑ کر چلا گیا، لیکن باپ
کی موت کی خبر اسے شدید صدمے سے دوچار کر دیتی ہے۔ اس کے دل اور ذہن میں جنگ
شروع ہو جاتی ہے۔ وہ رونا چاہتا ہے، مگر اس کا ذہن موت کو معمول کی بات سمجھتا ہے۔ دل اور
ذہن میں جنگ کا آغاز اسی لمحے ہوا تھا جب اس نے باپ کی سماجی شخصیت کے سلسلے میں کمپلیکس
محسوس کیا تھا۔ ایڈی پس کمپلیکس میں باپ، روایت، اتھارٹی کے ضمن میں دو جذبی
(Ambivalent) رجحان ہوتا ہے: نفرت اور محبت، گریز اور کشش، انسپریشن اور ڈیپریشن کے
متضاد جذبات بہ یک وقت ایک ہی شے کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں۔ بلدیو اپنے باپ سے
انسپائر بھی تھا؛ اس نے ایک اپنی راہ بنانے کی انسپریشن اپنے باپ سے حاصل کی تھی، کیوں کہ اس
کا باپ بھی سیلف میڈ تھا۔ وہ باپ کی مانند ہی اپنی الگ شناخت چاہتا تھا، اور یہ اسی وقت ممکن تھا
، جب وہ باپ کی مثالی شخصیت کے سائے سے دور ہو۔ وہ باپ سے دور چلا گیا تھا، باپ کی طرح
ایک اپنی شناخت بنانے کے لیے۔ لیکن والد کے انتقال کی خبر نے اسے ایک نئی صورتِ حال سے
دوچار کیا۔ یہ کافی الجھی ہوئی جذباتی حالت تھی۔ اس میں کچھ نیا پن تھا اور کچھ پرانا پن، اور دونوں
باہم الجھ گئے تھے۔ ایک طرف اسے احساسِ جرم ہو رہا تھا کہ بیٹے کے ہوتے ہوئے باپ تنہائی
میں مرا، اور اس کا انتم سنسکار سیوا سمیتی نے کیا۔ اسی لیے وہ رونا چاہتا تھا۔ یہ اس کی جذباتی حالت
کا نیا پن تھا۔ اسے خیال آیا کہ اسے رشتہ داروں اور دوستوں کا والد کے انتقال کی اطلاع دینی
چاہیے۔ وہ خودکلامی کرتے ہوئے کہتا ہے: "کیا میں رشتہ داروں اور دوستوں کو آگاہ کر دوں کہ
والد رخصت ہو گئے۔ نہیں!... نہیں... میں یہ مصیبت مول نہیں لے سکتا۔ لوگ والد کے مثالی کردار
کے گن گائیں گے اور میں آوارہ، بے کار، صفر... صرف ذلت محسوس کروں گا... صرف

ذلت.... ذلت...''۔ یہ اس کی جذباتی حالت کا پرانا پن تھا۔ وہ والد کے انتقال کے بعد بھی ایڈی پس کمپلیکس سے آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ اس الجھی ہوئی حالت کی وجہ سے بلدیو کی حالت غیر ہو چکی تھی۔ وہ بھوک سے نڈھال تھا۔ اس کا دل تیزی سے دھڑک رہا تھا، اور ایسے میں اسے اچانک پنڈت کی یاد آئی تھی، جس نے راکھ میں لپٹی ایک ہڈی ہاتھ میں لے کر بلدیو سے کہا تھا کہ ''دیکھو یہ آتما رام ہے۔ دیکھیے کیسے سمادھی لگائے بیٹھا ہے۔ جن لوگوں کا آتما رام سمادھی لگا کر بیٹھا ہوتا ہے، ان کی آتما کو شانتی ملتی ہے''۔ یہ سن کر بلدیو نے دل میں کہا تھا کہ ''مرنے والے کو دکھ ہو سکتا ہے کیا؟'' بلدیو کو والد کی آتما کے سکھی ہونے کا خیال آیا، اور اسی شدت سے اپنے دکھی ہونے کا۔ یہاں بلدیو کا کمپلیکس اپنی انتہا کو پہنچ گیا، اور شدید صدمے سے اس کے دماغ کی رگیں کٹ گئیں؛ وہ دکھ کی حالت میں مر گیا؛ دل اور ذہن کی جنگ میں وہ زندگی ہار گیا۔ تیسرے دن پنڈت کو بلدیو کا آتما رام دکھی حالت میں ملا۔ اس نے دل میں کہا ''بابو جی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا، مرنے کے بعد بھی ان کی آتما دکھی ہے''۔ مین را نے اس افسانے میں کمال کی فنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ بلدیو کے سلسلے میں صرف ایک جگہ بدھ کا ذکر آیا ہے۔ افسانے کے آخر میں کھلتا ہے کہ بلدیو بدھ کو کیوں پڑھتا تھا۔ بدھ نے زندگی کو دکھ کہا تھا۔ بلدیو کی زندگی اور موت پر دکھ کا گھنا سایہ نظر آتا ہے۔

'غم کا موسم' اور 'جسم کے جنگل میں ہر لحہ قیامت ہے مجھے' جنسی نفسیات کے پیچیدگیوں سے متعلق ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگ ان دونوں افسانوں پر فحاشی کا الزام لگائیں، خاص طور پر وہ لوگ جو جنس اور اس کی نفسیات کو زندگی کے تمام بیانیوں سے خارج رکھنا چاہتے ہیں۔ مین را نے دونوں افسانوں کے لیے بے حد نازک موضوعات منتخب کیے، مگر دونوں کو لکھتے ہوئے غیر معمولی فنی ہنر مندی کا مظاہرہ کیا ہے؛ ایجاز و اشاریت کے ساتھ جنسی جمالیات کو پیش کیا ہے، اور کہیں بھی جنسی ترغیب کا شائبہ تک نہیں۔ 'غم کا موسم' تو انتہائی اداس کر دینے والا افسانہ ہے۔ یہ ایک بڑی عمر کے مرد (ایک بار پھر آرٹسٹ ہیرو) اور ایک بارہ سالہ لڑکی کی 'محبت' کی کہانی ہے، جس کا نقطہء ارتکاز نو خیز روح کی قبل از وقت جنسی بیداری ہے۔ ایک بھولی بھالی گڑیا کے جسم میں ایک عورت جنم لیتی ہے، جس کی وہ تاب نہیں لا سکتی اور مین را کے اکثر مرکزی کرداروں کی مانند مر جاتی ہے۔ اس کے بعد مرکزی کردار پر مسلسل غم کا موسم رہتا ہے۔ 'جسم کے جنگل میں ہر لحہ قیامت

ہے مجھے' (۱۹۸۱ میں لکھا گیا ان کا آخری افسانہ) میں بھی دو مختلف عمروں کے اشخاص کی جنسی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت بڑی عمر کی اور لڑکا کم عمر ہے۔ مین را کا یہ واحد افسانہ ہے، جس میں زخم کی لذت کے ساتھ ساتھ، جسم کی مسرت کا بیان بھی ہے۔ اس افسانے میں مین را نے جنسی الجھنوں کو موضوع بنانے کے بجائے جنس میں جمالیات کے کچھ پہلوؤں کا ذکر کیا ہے۔ تاہم اس طویل افسانے میں بھی مرکزی کردار مایا مرجاتی ہے۔

مین را کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خودکشی کیوں کرتے ہیں، یا طبعی موت مرجاتے ہیں؟ آخر موت، ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک حقیقت، مگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ، اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے، جو موت، ظلمت، تاریکی، ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادی سچائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔ تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم سے زیادہ ایک تیکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تیکنیک!

●○●○●○●

عام آدمی کی کہانی

(رشید امجد کے افسانوں کا مطالعہ)

دفعتاً زور دار دھماکا ہوا۔کوئی روشن چیز ہمارے پاؤں کے نیچے سے ابھری اور تاریکی کو چیرتی ہوئی دوسری طرف بڑھی۔روشنی کی لاتعداد کرنیں چاروں طرف پھیل گئیں۔بستی میں زندگی کی لہر دوڑ گئی۔رفتہ رفتہ دھند اور تاریکی چھٹنے لگی۔

پرندے کا بے جان جسم میدان کے کونے میں پڑا تھا۔تاریکی پوری طرح چھٹ چکی تھی اور ہمیں اپنے پاؤں نظر آرہے تھے۔ہمارے پاؤں کے نیچے دور دور تک سرسبز زمین سانس لے رہی تھی۔

(بجھی ہوئی پہچان)

مجھے محسوس ہوتا ہے، سارے علاقہ پر دھوئیں کی چادر تنتی جارہی ہے۔میں سونگھتا ہوں، دھوئیں کی خوشبو کتنی مسحور کن ہے، لیکن زندگی سے لبالب....میں سونگھتا ہوں، دھوئیں کا یہ کسیلا پن، سوندھا پن، میں تو اس کے لیے ترس گیا تھا۔میں لمبے لمبے سانس لے کر اسے اپنی نس نس میں بھر لیتا ہوں، میری دھرتی ،میری ماں کا لمس....میرے اندر زندگی کی نئی امنگ، نئی لہر دوڑ اٹھتی ہے۔

مدتوں سے سویا ہوا یہ عظیم شہر آنکھیں مل رہا ہے، مجھے اس کے سانسوں کی صدا سنائی دیتی ہے۔زمیں گہری گہری سانسیں لے رہی ہے۔

میں خوشی سے ناچنے لگتا ہوں۔

”ٹیکسلا سانس لے رہا ہے...ٹیکسلا سانس لے رہا ہے۔“اور چاروں طرف پھیلی ہوئی ہوا میرے ساتھ ناچتے ہوئے میرے جملے دہراتی ہے۔

(سمندر قطرہ سمندر)

اس نے پھر سرد آہ بھری اور کہنے لگا...'' میرے پاس تو اب خواب ہی رہ گئے ہیں اور اور اب میرے خوابوں میں بھی یہ سب ہونے لگا ہے۔ اللہ بخش !میرے خوابوں کو ٹھیک کر دو۔''

اللہ بخش سوچتا رہا، تا دیر سوچتا رہا، پھر بولا...'' آقا! جب خوابوں میں سے لذت چلی جائے اور ان میں دن کی تکرار ہونے لگے تو یہ خواب نہیں ہوتے، ذہنی روگ بن جاتے ہیں، اور جب خواب خواب نہ رہیں تو دن کی اذیت رات کی اذیت، اور رات کی اذیت دن کی اذیت بن جاتی ہے۔''

وہ خاموش رہا، پھر اتنی مدھم آواز کہ خود اسے بھی سنائی نہیں دیا، کہنے لگا...'' اللہ بخش !میری مصیبتوں کا کوئی حل نہیں کہ ان کا ذمہ دار میں خود ہوں، جب ظلم سہنے میں لذت آنے لگے تو کوئی کسی کے لیے کچھ نہیں کر سکتا، اللہ بخش میں تمھیں آزاد کرتا ہوں!''

اللہ بخش نے کوئی جواب نہ دیا، دونوں کسی گہری سوچ میں ڈوبے ہوئے تھے۔

(ایک عام کا خواب۔۲)

یہ اقتباسات رشید امجد کے تین مختلف افسانوں سے ہیں جو مختلف وقتوں میں لکھے گئے۔ پہلے دو افسانے واحد متکلم کی زبانی بیان ہوئے ہیں جب کہ تیسرا افسانہ واحد غائب کے صیغے میں لکھا گیا ہے۔ رشید امجد کے زیادہ تر افسانوں کا بیان کنندہ 'میں' ہے۔ وہ عام طور پر کہانی کا راوی بھی ہے اور کردار بھی۔ چند ایک افسانے 'وہ' نے بیان کیے ہیں۔ 'وہ' بھی کہانی کے عمل سے باہر نہیں۔ دوسرے لفظوں میں رشید امجد خواہ کوئی بیانیہ تیکنیک اختیار کریں، بیان کنندہ کہانی میں شامل رہتا ہے۔ ان کی کہانیاں، ایک غیر جانب دار، بیرونی ناظر کی زبانی بیان نہیں ہوئیں۔ یہ صرف رشید امجد کے افسانوں ہی کا انفراد نہیں، اس جدید افسانے کا عمومی انداز بھی ہے جو ساٹھ کی دہائی میں اردو میں لکھا جانے لگا تھا۔ اس طور رشید امجد کا افسانہ، جدید افسانے کی اس روایت سے وابستگی میں اپنے معنی قائم کرتا ہے جو تیکنیکی سطح پر سماجی، نفسیاتی، اشتراکی حقیقت نگاری کے ردعمل میں اور موضوعاتی سطح پر مابعد آزادی اور صنعتی عہد کی خواب شکن، انفرادیت دشمن فضا اور وجودی فلسفے، سرئیلی، تحلیل نفسی، ماورائے حقیقت اسالیب کے زیر اثر وجود میں آیا۔ جدید افسانے کی

روایت کا آغاز ہی متنوع اور متضاد عناصر کے تال میل سے ہوا۔ تاہم یہ تمام عناصر جس نکتے پر متحد ہوئے، اسے فرد، ذات یا 'میں' کا نام دیا گیا۔ جدید افسانے کا 'میں' محض اس موضوعیت کا احیا نہیں تھا، جو اشتراکی حقیقت نگاری میں ہدفِ تنقید بنی اور جسے عام طور پر فرائیڈئیت کی پیداوار قرار دیا گیا۔ جدید افسانے کا 'میں' بلاشبہ موضوعِ انسانی (Human Subject) ہے، مگر اس کی شناخت ایک لاشعوری ہستی کی نہیں جسے اپنے ہی اعمال پر کوئی قابو نہیں اور وہ اپنی ناآسودگیوں کے ہاتھوں خستہ حال اور کترنوں میں بٹی ہوئی ہے۔ یہ ایک ایسا موضوعِ انسانی ہے جو قدیم، کلاسیکی مذہبی، اخلاقی اعتقادات کے سلسلے میں جس قدر بے یقین ہے، اسی قدر عظیم سماجی آدرشوں اور سیاسی فلسفوں کے ضمن میں بھی سخت تشکیک میں مبتلا ہے۔ یہی نہیں، وہ اپنی بے یقینی اور تشکیک سے مفاہمت بھی نہیں کر پارہا۔ اس کے نتیجے میں اس کے اندر کئی شگاف پیدا ہوگئے ہیں۔ اس کے وجود میں ایک سے زیادہ منطقے اچانک ابھر آئے ہیں، جن کی شناخت کا وہ شدید دباؤ اپنے اندر محسوس کرتا ہے۔ یہیں وہ ایک انوکھی بے بسی کا سامنا بھی کرتا ہے۔ اسے ایک ایسی صورتِ حال کی شناخت کرنی ہے جو نئی ہی نہیں، بے یقینی میں لپٹی ہونے کی بنا پر اذیت رساں بھی ہے۔ اب اس کے پاس اپنی نجات کی کوئی صورت ہے، تو وہ اپنے وجود کی کہانی لکھنا ہے۔ جدید افسانے کی اگر کسی ایک خصوصیت کو، اس کی لازمی پہچان کے طور پر پیش کرنا ہو تو اسے لکھنے کے عمل میں اپنی نجات کی کوشش کا نام دیا جاسکتا ہے۔

جدید افسانے کا موضوعِ انسانی اس سب کو رقم کرتا ہے جسے وہ جھیلتا ہے اور جسے اس نے جھیلا ہے، اسی کو اپنی کہانی بنایا ہے۔ جدید افسانے میں اسی لیے ان احساسات، کیفیات کا غلبہ ہے جن کے بارے میں سمجھا جاتا ہے کہ وہ شاعری کی ملک ہیں۔ نشان خاطر رہے کہ جدید افسانے کا 'میں' شاعر کی روح نہیں۔ اس کے پاس رومانی شاعر کا تخیل نہیں، ایک وجودی شاعر کی سی حسیت ضرور ہے جو تضادات، الجھنوں، کش مکش، تصادمات سے عبارت ہے۔ اسے اپنی انفرادیت سب سے بڑھ کر عزیز اور اپنی تنہائی اور اداسی کا اتنا ہی قلق ہے۔ وہ جس بات میں اپنی نجات دیکھتا ہے، اسی کے ہاتھوں سب سے زیادہ رنج اٹھاتا ہے۔ کسی سامع کے لازمی تصور کے بغیر اپنی کہانی لکھنے میں وہ اپنی نجات دیکھتا ہے مگر کہانی لکھنے کا یہ عمل، جو زندگی بسر کرنے کے مساوی ہے، اس کے وجود میں مزید گھاؤ کی نشان دہی کرتا ہے۔ وہ ایک زخم کے مداوے میں نئے زخموں کو وارد

ہوتے دیکھتا یا پرانے زخموں کے کھرنڈ ادھڑتے محسوس کرتا ہے۔

سرمئی رنگ کے اس دائرے میں ہم دو ہیں۔

ایک وہ جو تیز کلہاڑا لیے میرے پیچھے پیچھے آرہا ہے اور دوسرا میں جو کلہاڑے کے ہر وار پر اپنے جسم کا ایک ٹکڑا اس کے حوالے کرتا ہے...جب سے میں نے سانسوں کا قرض لیا ہے وہ میرے ساتھ ہے،لیکن میری پہچان کے دھند لکے اس موڑ پر آکر میرا ساتھ چھوڑ جاتے ہیں جہاں اس نے مجھ پر پہلا وار کیا تھا۔

میں نے اس کی پیاس بجھانے کے لیے اپنی راتیں اور دن اس کے حوالے کر دیے۔میری آنکھوں کے سیاہ حلقے پھیل کر گالوں کو چھونے لگے اور میرے کانپتے ہاتھ لفظوں کی حکومت میں سفر کرتے کرتے شل ہوگئے۔تب ایک سال بعد سفر کا اختتام ہوا۔میں نے اسے اپنا شریک ٹھہرائے جانے کے خراج کی قسط ادا کی۔

تیز چمک نے رات کے سینے پر انگڑائی لی اور میں روتے روتے ابا جی کے بے جان جسم سے لپٹ گیا۔

تب یہ تین سال بھی گزر گئے۔میں نے اس سے آخری بار کہا۔آج میں تمھیں آخری ٹکڑا دے رہا ہوں....پھر کبھی نہ آنا،ہاں۔

لیکن اب میں اسے کیا دوں؟میں تو پہلے ہی ایک ایک کر کے سب کچھ اس کے حوالے کر چکا ہوں۔

(ڈوبتے جسم کا ہاتھ)

رشید امجد کے یا جدید افسانے میں کوئی بات غیر شخصی پیرائے میں پیش نہیں ہوتی۔اس کے مقابلے میں حقیقت نگاری پر مبنی افسانے کا لازمی فنی تقاضا تھا کہ بیان کنندہ،افسانے کے بیانیہ عمل سے خود کو باہر رکھے۔مثلاً منٹو جن افسانوں (بابو گوپی ناتھ) میں خود کو بیان کنندہ کے طور پر متعارف کرواتے ہیں،وہاں اپنے تاثرات کو کہانی کے بیانیہ بہاؤ میں دخل انداز ہونے کی اجازت عام طور پر نہیں دیتے۔جب کہ رشید امجد کے افسانوں میں کوئی ایسا واقعہ،تجربہ،صورت

حال نہیں جسے بیان کنندہ اپنے ذاتی تاثر سے آمیز کر کے پیش نہ کرے۔ ان کے یہاں بیان کنندہ، ایک ایسا وجود ہے، جس پر کہانی کے سب واقعات اور ان واقعات کے اثرات کی کرنیں مرتکز ہوتی ہیں؛ اسے بیانیات کی اصطلاح میں Focalizer کہا گیا ہے؛ وہ کہانی کے واقعاتی عمل ہی میں شامل نہیں، کہانی کے درون و بیرون میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ وہ دنیا اور خود کو اپنے داخلی تاثر کی رو سے سمجھتا ہے۔ وہ ہر شے کے بارے میں تشکیک کا شکار ہو سکتا ہے سوائے اپنے داخلی تاثر کو اپنے اظہار کی بنیاد بنانے کے۔

یہاں ایک اعتراض کا ذکر ضروری ہے۔ جدید افسانے پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ اس میں کہانی پن ہے، نہ پلاٹ۔ فقط بے چہرہ کردار ہیں۔ اس اعتراض کی اصل وجہ یہ ہے کہ جدید افسانے کی تفہیم میں حقیقت نگاری کو کینن بنا لیا گیا۔ اگر آپ واقعات کے منطقی سلسلے کو دل چسپ انداز میں بیان کرنے کو کسوٹی بنائیں تو جدید افسانہ ایک بے معنی تحریر نظر آئے گا کہ اس میں نہ تو واقعہ در واقعہ کا تجسس خیز بیان ہے نہ غیر متوقع انجام سے قاری کو چونکانے کی کوشش ہے۔ مگر کیا کہانی محض واقعات کا منطقی اور زمانی ترتیب میں بیان کا نام ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں بیانیات کی تھیوری میں مل جاتا ہے۔ بیانیات، افسانہ و ناول کی جگہ بیانیہ کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔ بیانیہ کی اصطلاح جدید افسانے سے متعلق غلط فہمیوں کا ازالہ کرتی ہے۔ بیانیے کی یہ تعریف دیکھیے۔

> بیانیہ، ادب اور کلچر میں ہر جگہ ہے۔ بیانیوں کی مدد سے تجربات کو منظم کیا جاتا، اجتماعی اقدار پر استفہام قائم کیا جاتا، ماضی کے ورژن تیار کیے جاتے، علم پیدا کیا جاتا اور شناختیں مستحکم کی جاتی ہیں۔
>
> (An Introduction to the Study of Narrative Fiction, P 8)

اس کتاب میں یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ افسانہ و ناول، بیانیے کا پروٹو ٹائپ ضرور ہیں، مگر بیانیہ فقط ان تک محدود نہیں؛ بیانیہ کلچر کا ایک ایسا مظہر ہے جو انسانی امنگوں اور تجربات کو منظم کرنے کا طریقہ ہے اور قدیم زمانے سے چلا آرہا ہے۔ بعض تو یہ تک کہتے ہیں کہ انسانی علم کی تخلیق اور ترسیل کا سب سے اہم ذریعہ بیانیہ ہے۔ تاہم انھوں نے آگے بیانیے کے سلسلے میں

ایک ایسی بات لکھی ہے جو ہماری مذکورہ بالا بحث کے ضمن میں بے حد اہم ہے۔

> بیانیے دریافت نہیں کیے جاتے بلکہ تشکیل دیے جاتے ہیں۔ بیانیوں کو جو
> بات اہم بناتی ہے وہ محض واقعات نہیں، بلکہ ان واقعات کی وہ موضوعی
> تعبیریں ہیں جنھیں معنی کی جستجو کی معاصر روش کی روشنی میں انجام دیا جاتا
> ہے۔ (ایضاً)

بیانیہ دریافت نہیں، ایک تشکیل ہے۔ پہلے سے موجود کسی چیز کو اس کی مکمل یا جزوی حالت میں دریافت کیا جاتا ہے، جب کہ تشکیل ایک نئی شے ہے، خواہ اس کی بنیاد، پہلے سے موجود کسی شے پر ہو۔ نیز تشکیل میں آسمانی قوتوں کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا، جس کی توقع ہم، اعتقادی سطح پر دریافت کے سلسلے میں کرسکتے ہیں۔ تشکیل ایک انسانی عمل اور ثقافتی سرگرمی ہے۔ کوئی انسانی عمل، ایک سی صورت پر قائم نہیں رہتا؛ وہ دوسرے انسانی اعمال سے متاثر ہوتا اور ان پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا بیانیہ ایک تشکیل کے طور پر اس ثقافتی فضا (جو متنوع عناصر سے عبارت ہوتی ہے) سے متاثر ہوتا ہے جس میں یہ وجود میں آتا ہے۔ اسی طرح بیانیے میں واقعات بہ طور واقعات نہیں پیش ہوتے، بلکہ اپنی تعبیر سمیت پیش ہوتے ہیں اور کوئی تعبیر، اپنے زمانے کی معنی سازی کی اس روش سے بیگانہ نہیں رہ سکتی، جس میں وہ سارا علم، تصور کائنات، فلسفہ آجاتا ہے جو معنی سازی کو ممکن بناتا ہے۔ لہٰذا یہ کیوں کر ممکن تھا کہ جدید افسانے میں واقعات کی پیش کش اسی انداز میں ہوتی جس طور بیسویں صدی کی تیسری تا پانچویں دہائی تک تھی۔ ساٹھ کی دہائی میں معنی سازی کی روش بدل چکی تھی؛ آزادی نے جو خواب دکھائے تھے، وہ فوجی آمریتوں کے ہاتھوں معرض تشکیک میں آچکے تھے؛ نیا نوآبادیاتی نظام اپنے پر پرزے نکال چکا تھا جس کی اہم خصوصیت یہ تھی کہ وہ مکانی فاصلے کے باوجود موثر اور کارگر تھا؛ وجودیت کی بیگانگیت، تنہائی مسحور کرنے لگی تھی۔ نیز وٹگنسٹائن کے لسانی فلسفیانہ تصوارت سے تعارف ہو چکا تھا جن میں ایک اہم نکتہ یہ تھا کہ انسانی زبان کی حد ہی انسانی دنیا کی حد ہے۔ یہ سب باتیں دنیا کی تفہیم کی روش پر اثر انداز ہورہی تھیں۔

یہیں ہمیں fabula اور sjuzhet یا کہانی اور کلامیے (ڈسکورس) کی وہ تقسیم بھی پیش نظر رکھنی چاہیے جو اوّل اوّل روسی ہیئت پسندی نے اور بعد ازاں ساختیات کے زیر اثر بیانیات کے فرانسیسی نقادوں نے پیش کی۔ یہ تقسیم ہمیں جدید افسانے کو سمجھنے میں کافی مدد دیتی ہے۔ کہانی

واقعات کا منظم سلسلہ ہے، جب کہ کلامیہ ان واقعات یعنی کہانی کو بیان کرنے کا مجموعی عمل ہے۔ایک ہی کہانی کو ایک سے زیادہ کلامیوں میں بیان کیا جا سکتا ہے؛دوسرے لفظوں میں کہانی،کلامیے سے الگ متصور کی جاسکتی ہے۔بیتال پچیسی کی چھٹی کہانی کو جرمن زبان کے طامس مان (The Transposed Head)،اردو کے انتظار حسین (نر ناری) اور کنڑ کے گریش کرناڑ (ہیوادانا جو ڈرامے کی ہیئت میں ہے) نے لکھا ہے۔تینوں کا کلامیہ جدا ہے۔جدید افسانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے بیانیے کے اصول کو نہیں توڑا،البتہ کہانی پر کلامیے کو فوقیت ضرور دی ہے۔چناں چہ یہ اعتراض وزن نہیں رکھتا کہ جدید افسانہ کہانی پن سے خالی ہے۔اسی مقام پر یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ جدید افسانے کی شعریات اور جدید افسانہ نگار کو باہم گڈ مڈ نہیں کرنا چاہیے۔کہانی پر کلامیے کو فوقیت دینا،جدید افسانے کی شعریات کا اصول ہے؛اب اس اصول کو اگر کوئی افسانہ نگار بھدے طریقے سے کام میں لاتا ہے تو اس کی ذمہ داری جدید افسانے پر نہیں،اس کے لکھنے والے پر عائد ہوتی ہے۔

رشید امجد کے افسانے کہانی کو منہا نہیں کرتے،مگر کلامیے کو زیادہ اہمیت ضرور دیتے ہیں۔ان کے افسانے کسی ایسے واقعے کا تصور نہیں کرتے جسے کسی دوسرے افسانے میں بعینہٖ پیش کیا جاسکے۔دوسرے لفظوں میں ان کا افسانہ،ان کہانیوں پر مشتمل نہیں جنھیں ان کے افسانے سے باہر تلاش کیا جاسکے۔تاہم واضح رہے کہ بعض افسانوں کی تہ میں کچھ پرانی مذہبی،اساطیری کہانیاں ضرور موجود ہیں،مگر ان کی موجودگی زیادہ تر اشاروں کی صورت ہے،جیسے ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ۔اسے ہم ان کے افسانے کا امتیاز بھی قرار دے سکتے ہیں۔ان کے بعض معاصرین کے افسانوں کی کہانیاں باہر تلاش کی جاسکتی ہیں۔اگر شعری تجربے کی مانند کسی ایسے افسانوی تجربے کا تصور کیا جاسکتا ہے جس میں ہیئت وموضوع کی ثنویت تحلیل ہو جاتی ہے تو رشید امجد کا افسانہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ان کے افسانے میں کہانی اور کلامیہ ایک دوسرے میں پیوست ہیں؛واقعات کا سلسلہ عمل،اس موضوعی تاثر میں پوری طرح گندھا ہے جس کی زد پر ان کا بیان کنندہ ہے۔

"ہاں مجھے اعتراف کر لینا چاہیے کہ میں راستوں کی پہچان کھو چکا ہوں۔"

میں نے کہا"راستوں سے میرے رشتے ٹوٹ چکے ہیں۔"

(الٹی قوس کا سفر)

وہ کہتے ہیں.... ''چلو بستر اٹھاؤ اور ہمارے ساتھ چلو۔''
وہ نفی میں سر ہلا کر کہتا ہے ....''نہیں، پہلے مکالمہ ہوگا۔''
وہ ہنستے ہیں....''وقت اور موت کبھی مکالمہ نہیں کرتے۔''

(لاشیئت کا آشوب)

یہ اذیت تھی.... یا شاید کچھ بھی نہیں تھا۔ میرا کوئی وجود نہیں تھا... کوئی احساس
کوئی تشخص ... کچھ بھی باقی نہیں رہا تھا۔
میں کون تھا... کوئی بھی نہیں تھا۔ بس ایک سانس لیتا لوتھڑا...
شاید ایک صدی بیت چکی تھی۔

(متلاہٹ)

رشید امجد کے افسانوی بیان کنندہ کے موضوعی تاثر کو تحلیلِ نفسی کے تجزیۂ ذات سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے۔ تحلیلِ نفسی جس تجزیہء ذات کا تصور دیتی ہے وہ نفسی الجھنوں کو سمجھنے اور ان سے آزاد ہونے کی ایک صورت ہے۔ رشید امجد کے کردار بلاشبہ الجھنوں میں مبتلا ہیں اور ان کی تفہیم میں بھی کوشاں نظر آتے ہیں مگر یہ الجھنیں نفسیاتی نہیں، وجودی ہیں، یعنی شناختِ ذات کی ہیں۔ میں کون ہوں، کہاں ہوں، کس نے مجھے اس صورتِ حال میں لا پھینکا ہے؟ اس نوع کے سوالات ہی ان کے افسانے کے کبیری کرداروں کو درپیش ہوتے ہیں۔ وہ خود کو پیش آنے والے ہر واقعے میں اپنے وجود کے معنی، اپنی ذات کی شناخت کی الجھن سے دوچار ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان کے بیان کنندہ کا موضوعی تاثر اس شدتِ احساس کا دوسرا نام ہے جو واقعاتی، سماجی، مادی دنیا میں اپنی معنویت کو لاحق اندیشوں کی پہچان سے طاری ہوتی ہے۔ مگر یہی وہ موضوعی تاثر ہے جو ان کے کرداروں کو اپنے داخل اور خارج میں بعض بنیادی وجودی سوالات کی مشعل لے کر اترنے کی تحریک دیتا ہے۔ تسلیم کرنا چاہیے کہ ان کے کبیری کردار باہر اس قدر سفر نہیں کرتے جس قدر اندر۔ یعنی ان کے افسانوں میں سماجی صورتِ حال کے صرف وہی رخ پیش ہوئے ہیں جو وجودی شناخت کی الجھن پیدا کرتے ہیں۔ چوں کہ وجودی الجھنیں اندر کی طرف رخ کرنے کا عمومی میلان رکھتی ہیں، اس لیے ان کے کردار اندر کی سیاحت میں ثقافتی، مذہبی، اساطیری، آرکی ٹائپل علامتوں سے اکثر دوچار ہوتے ہیں اور انھی میں اپنی شناختِ ذات کی الجھن کا حل تلاش کرتے

ہیں۔اس امر کی عموی شہادت تو وہ جملے ہیں جو ان کے افسانوں میں 'کشف' کی صورت وارد ہوتے ہیں اور ان کا سلسلہ مندرجہ بالا علامتوں سے براہ راست یا بالواسطہ ملتا ہے اور اہم شہادت ان کے افسانوں میں مرشد،خرقہ پوش اور شیخ کے کردار کی صورت میں ملتی ہے۔

یہ جملے دیکھیے جو 'کشف' کی صورت ہیں۔

وہ تو اس گدلے تالاب کی گدلاہٹ دور کرنے پر تلا ہوا تھا کہ گدلاہٹ کی موت ہی گیان کی پہلی نشانی تھی۔

(پونے آدمی کی کہانی)

ہاں....وہ[موت]انسانوں کی طرح شہروں پر بھی نازل ہوتی ہے۔

(سمندر قطرہ سمندر)

ہاں میں جانتا ہوں اور مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ جنھوں نے اپنی آوازیں بیچ ڈالی ہیں وہ بند کمروں میں چیختے ہیں۔

''میرا عذاب یہ ہے کہ میں جانتا ہوں۔''

(ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ)

وقت کے ساتھ ساتھ تو سب کچھ بے وفا ہو جاتا ہے،عمر بھی ،دن بھی، یادیں بھی۔بس سب کچھ پاس سے گزر جاتا ہے۔

(چپ فضا میں تیز خوشبو)

راز اس وقت منکشف ہوتا ہے جب واصف، موصوف اور وصف میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔

(لمحہ جو صدیاں ہوا)

''راستہ کھل جائے تو کسی کا انتظار نہیں کرتا،ہم نہ اترے تو ہم سے پہلے کوئی اور...''

(سفر کشف ہے)

اساطیری کرداروں کے ذریعے وجودی الجھنوں کی تفہیم کے ضمن میں اہم افسانہ 'ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ' ہے۔ان کے دیگر افسانوں کی طرح یہ بھی مختصر ہے (فقط پانچ

صفحوں پر مشتمل ہے)، مگر اسے طویل کہنے کی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں بھائیوں میں نامعلوم زمانے سے جاری ہے۔پیشِ نظر رہے کہ مکالمہ، رشید امجد کے افسانوں کی خاص تیکنیک ہے، جس کا سبب کردار کی شناخت کے دولخت ہونے میں ہے مگر جس کا جواز دولخت ہونے کی حالت کی تہ میں اکائی کی تلاش ہے۔اس افسانے میں بھی دولخت ہونے کی کہانی موجود ہے۔پورا افسانہ دونوں بھائیوں میں وداع کا قصہ مکالماتی انداز میں بیان کرتا ہے۔وداع، دولخت ہونے کا استعارہ ہے۔رشید امجد نے اس افسانے کا متن، قابیل و ہابیل کی پرانی کہانی کی ردِ تشکیل پر بنایا ہے۔پرانی کہانی میں قابیل، ہابیل کو قتل کرتا ہے، مگر اس افسانے میں قابیل، ہابیل کے رخصت ہونے پر اداس ہے۔اب وہ اپنے بھائی کا دشمن نہیں رہا۔اس کا باعث اس سارے قصے کا عرفان ہے جو دونوں کے نام سے اساطیری تاریخ میں محفوظ ہے: یہ کہ ''شہر خالی ہو گیا تھا اور دونوں کے درمیان وہ آ گیا تھا جس کا کوئی نام نہیں۔ایک دن وہ موقع پا کر ہابیل کے جسم میں گھس گیا تھا اور قابیل نے ہابیل کو قتل کر دیا۔'' مگر اب ''وہ میرے اندر نہیں اور وہ ہابیل کے اندر بھی نہیں تھا۔وہ پھر کہاں ہے؟'' اسے پتا چلتا ہے کہ ''اب وہ کسی کے اندر نہیں گھستا، بلکہ باہر رہ کر چہروں پر جالے بنتا اور ناموں کو دیمک بن کر چاٹتا ہے۔'' چوں کہ قابیل کو عرفان حاصل ہو گیا ہے، اس لیے وہ 'چہروں پر جالے بننے والے اس بے نام' کا سامنا کرنے کو تیار ہوتا ہے۔ بے نام اور بے ہیئت وجود، رشید امجد کے افسانوں میں بار بار ظاہر ہوتا ہے۔ان کے افسانوں 'ڈوبتے جسم کا ہاتھ' اور 'بے چہرہ آدمی' میں بھی یہ بے نام وجود ظاہر ہوا ہے۔یہ بالعموم خوف، تحکم، غلبے کی صفات رکھتا ہے، اور اچانک، ناقابلِ توجیہ سبب کے تحت وارد ہوتا ہے۔رشید امجد کے افسانوی کردار جبر کی جس صورتِ حال میں گرفتار کر دیے گئے ہیں، اس میں یہ بے ہیئت وجود آدھمکتا ہے۔لہٰذا ''چہروں پر جالے بننے والا وہ'' سماجی و سیاسی جبر کی علامت ہے جو لوگوں کو ان کی شناخت سے محروم کرتی ہے؛ انھیں آزادی کے ساتھ اپنے وجود کے مطالبات کی تکمیل سے روکتا ہے؛ انھیں ایک مشقت بھری زندگی جینے کا دکھ دیتا ہے؛ انھیں جلاوطنی پر مجبور کرتا ہے۔

مذکورہ افسانہ قابیل کے کردار کی اس قلبِ ماہیت پر مبنی ہے جو جدید اردو افسانے میں کئی صورتوں میں ظاہر ہوئی ہے۔قلبِ ماہیت کی معروف صورت، افضل کا اسفل میں بدلنا ہے، جیسے کافکا اور انتظار حسین کے افسانوں میں۔تاہم قلبِ ماہیت کی دوسری صورت اس کے برعکس

ہے۔اس کی ایک ابتدائی صورت منٹو کے افسانے 'یزید' میں ملتی ہے جو پانی کے مسئلے پر پاک بھارت جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔اس میں کریم داد کے بیٹے یزید سے یہ توقع باندھی گئی ہے کہ وہ پانی بند کرنے کے بجائے پانی کھولے گا۔منٹو اور رشید امجد کے یہاں قلب ماہیت پس منظر میں رہتی ہے۔اس کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ ہمارے اندر ان توقعات کو ابھارتی ہے جو انسانیت کی بقا کے سلسلے میں ہمارے اندر کہیں گہرائیوں میں مضمر ہیں۔کل کا قاتل قابیل ،آج' چہروں پر جال بننے والے' کو شکست دینے پر کمر بستہ ہوتا ہے۔جدید ادب کی اہم تعلیم یہ ہے کہ کوئی انسانی شناخت مطلق نہیں۔جدید تخلیق کار جانتا تھا کہ مطلق شناخت کا تصور اس کے تخلیقی عمل کی اساس ہی کو منہدم کر سکتا ہے جو پرانی شناختوں پر سوال اٹھانے اور انھیں اپنے نئے تجربے کی راہ میں رکاوٹ سمجھنے سے عبارت ہے۔

☆

رشید امجد اپنے افسانوں کو عام آدمی کی کہانیاں کہتے ہیں۔ اپنے کلیات کے تعارفیے میں کہتے ہیں:

> یہ کہانیاں ایک عام آدمی کے وہ خواب ہیں جو اس نے زندگی بھر دیکھے ،لیکن تمام تر جدوجہد اور خواہشوں کے باوجود تعبیر نہ پا سکے کیوں کہ وہ ایک عام آدمی تھا،ایک عام آدمی کے گھر پیدا ہوا،جیا اور ایک عام آدمی کی حیثیت سے مر گیا،لیکن اس نے خواب دیکھے اور خواب وراثت میں منتقل ہو جاتے ہیں۔

عام آدمی بیسویں صدی کے جدید ادب کا کبیری کردار ہے۔اردو افسانے کی سماجی حقیقت نگاری ،نفسیاتی حقیقت نگاری ،اشتراکی حقیقت نگاری کے رجحانات عام آدمی ہی کو مرکز بناتے ہیں۔لیکن ہمیں ماننا پڑے گا کہ عام آدمی ،بیسویں صدی کی آزادی کی تحریکوں کی ایک 'تشکیل' اور ضرورت رہا ہے۔آزادی کی کوئی تحریک عام آدمی کی آزادی کو منشور بنائے بغیر ممکن نہیں مگر اس تحریک کے قائد عام طور پر عام آدمی نہیں ہوتے یا جب وہ قائد بنتے ہیں تو وہ عام آدمی نہیں رہتے۔اس طور عام آدمی اپنی آزادی کا خواب،خاص ربورژوا/اشرافیہ طبقے لفظوں ،بیانیوں،کلامیوں میں دیکھتا ہے۔یہی وہ تناقض ہے جو عام آدمی کو اس کی آزادی سے دور رکھتا ہے۔عام آدمی اپنی آزادی کی ذمہ داری خود لینے کے بجائے دوسروں کے سپرد کرتا ہے۔عام

آدمی کی 'تشکیل' میں مضمر اس دبدھے کو آسٹریائی ماہر نفسیات ولہلم رائخ نے ۱۹۴۶ء میں اپنی مختصر کتاب 'سن ا با لٹل مین' میں غیر معمولی بصیرت سے پیش کیا ہے۔ ''صرف تم ہی اپنے نجات دہندہ ہو سکتے ہو'' رائخ کا مرکزی نکتہ ہے۔ اس تناظر میں رشید امجد کے عام آدمی کے تصور کو دیکھیں تو دل چسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ رشید امجد کا عام آدمی کا تصور ایسے خواب دیکھنے والی مخلوق کا ہے جو جدو جہد اور کوشش کے باوجود تعبیر نہیں پا سکتی۔ اس کی شدید اور پیہم بے اطمینانی اسے خواب دیکھنے یعنی اپنی حقیقی صورتِ حال سے خلاصی پانے کی تخیلی مہم جوئی کی تحریک دیتی ہے، مگر وہ اپنے تخیل کو حقیقت سے ہم آہنگ نہیں کر پاتا اور خواب دیکھنے کی تخیلی مہم جوئی جاری رکھتا ہے۔ یہی اس کی تقدیر ہے۔ رائخ کے یہاں عام آدمی کو اس کی صورتِ حال کا ذمہ دار قرار دیا گیا جو اپنے بجائے مسولینی، نپولین، ہٹلر اور سٹالن کو اپنا نجات دہندہ سمجھتا ہے، جب کہ رشید امجد کے یہاں عام آدمی (جہاں تک وہ سماجی سیاسی صورت حال میں اپنی تلاش کا سفر جاری رکھتا ہے) کی بدتر صورتِ حال کی ذمہ داری اس دنیا پر ہے جس میں وہ اپنے خوابوں کی تعبیر پانے کی جدو جہد کرتا ہے۔ رشید امجد کے افسانوں کے عام آدمی کے تصور اور آزادی کی تحریکوں (خواہ وہ سیاسی ہوں یا ادبی) کے عام آدمی کے تصور میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں میں عام آدمی کو اوج و رفعت سے ہمکنار کرنے کی کوشش ہے۔ مگر ایک اہم فرق اس ضمن میں یہ ہے کہ آزادی کی تحریکوں کے عام آدمی کو خارجی طور پر exalt کیا جاتا ہے، تاکہ اسے متحرک کیا جاسکے جب کہ رشید امجد کے یہاں داخلی طور پر عام آدمی کو exalt کرنے کی سعی ہے تا کہ وہ اپنی شناخت حاصل کر سکے۔

تیسری دنیا کے ایک نو آزاد ملک (جو ابھی تک اپنی حقیقی آزادی کے سفر میں ہے) کے بڑے شہر میں مقیم عام آدمی، رشید امجد کے افسانوں کا مرکزی اور کبیری کردار ہے۔ وہ زیادہ تر ایک سرکاری دفتر کا ملازم ہے؛ استاد ہے، بنگلے والا ہے۔ تاہم یہ رشید امجد کے عام آدمی کی شناخت نہیں۔ وہ اپنی شناخت کے لیے سرگرداں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اپنی طبقاتی شناخت پر مطمئن نہیں۔ یا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ سماج، تاریخ اور کسی مقتدرہ کی مسلط کردہ شناخت کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔ اس کے یہاں اپنی شناخت کا ایک برتر تصور ہے۔ یہ تصور جس قدر رفیع ہے اسی قدر اس کی دسترس سے دور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کے یہاں شناخت کا جو بحران ہے، وہ

اصل میں اپنی شناخت کے ایک رفیع تصور اور اس پر مسلط کردہ شناخت کے درمیان کش مکش کے سوا کچھ نہیں۔ یوں تو اس کے خواب کئی ہیں: ترقی، خوشحالی، عزت نفس اور اپنی ذات کی تکمیل بنیادی خواہشوں سے لے کر خواہشوں کے جبر سے آزادی کے خواب، مگر ان سب خوابوں کی تہ میں شناخت کے ایک رفیع تصور کو اپنا حقیقی تجربہ بنانے کی شدید آرزو پائی جاتی ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں شناخت کا مسئلہ، سماجی، سیاسی جبر سے آزادی کی کوشش میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ آگے چل کر شناخت کا سوال مابعد الطبیعیاتی حدوں میں داخل ہوتا ہے۔ ان کا افسانہ عام آدمی کی جذباتی، ذہنی اور روحانی نشوونما کا بیانیہ بنتا ہے۔ سماجی، سیاسی جبر سے لے کر طبیعی وجود کی حدوں سے آزادی، دائروں کا سفر ہے۔ دائرہ، ان کے کبیری کردار کے راستے کا وہ پتھر ہے جسے ہٹانے کی کوشش ان کے عام آدمی کو اوڈیسس بناتی ہے۔

'بگل والا' عام آدمی کی شناخت کے سفر کی بعض انوکھی اڑچنوں کو بیان کرتا ہے جو طاقت کے رشتوں پر مبنی سماج میں ایک عام آدمی کو درپیش ہوتی ہیں۔ 'بگل والا' اپنی بالائی سطح پر ایک عام سپاہی کی عزت نفس کے مجروح ہونے اور اس کی بحالی و اثبات کی جرأت مندانہ کوشش سے عبارت ہے، جب کہ زیریں سطح پر شناخت کے مغالطے کی کہانی ہے۔ بگل والے اور اس کی بیوی کو بڑے دربار میں دعوت دی جاتی ہے۔ بگل والا اپنی بیوی کو یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ عام سپاہی کی نہیں بگل والے کی بیوی ہے جس کے بگل پر کمانڈنٹ بھی سیدھا کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہی احساس لے کر اس کی بیوی دربار میں جاتی ہے اور بڑے افسروں کی بیگمات کے پہلو بہ پہلو بیٹھنے کا خواب دیکھتی ہے جو جلد ہی بکھر جاتا ہے۔ اسے ایک کرسی سے دوسری کرسی پر دھکیلا جاتا ہے، یہاں تک کہ وہ آخری قطار کی آخری کرسی پر جا پہنچتی ہے۔ 'اسے یوں لگ رہا تھا، کسی نے اس کی آنکھوں کو پتھرا دیا ہے اور ٹانگیں پتھر کی سلیں بن گئی ہیں۔' اس تذلیل کا علم جب بگل بردار کو ہوتا ہے تو اس پر ایک چپ طاری ہو گئی۔ 'وہ دوڑتا ہوا اس چبوترے پر چڑھ گیا جہاں کھڑے ہو کر روز صبح بگل بجایا کرتا تھا۔ ایک لمحے کے لیے اس نے سوئی ہوئی بیرکوں اور بنگلوں کو دیکھا اور پوری توانائی سے بگل بجانے لگا۔' چھوٹے بڑے افسر سے لے کر کمانڈنٹ تک باہر نکل آئے اور قطاروں میں کھڑے ہو گئے۔ اس نے اپنی تذلیل کا بدلہ ایمرجنسی کا بگل بجا کر لیا۔ بگل والا عام آدمی تھا، مگر وہ اس مغالطے کا شکار تھا کہ کمانڈنٹ سے بھی اہم آدمی ہے۔ اس کا مغالطہ معمولی نہیں تھا۔ وہ طاقت

کے نظام میں اپنی شناخت کے مغالطے کا شکار ہوا تھا۔ چناں چہ یہی مغالطہ اس کی تذلیل کا باعث بنتا ہے۔ یہ مغالطہ اسے اپنی شناخت کے بحران میں مبتلا ہونے سے بھی بچاتا ہے۔ وہ بگل کو اپنے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ وہ اپنی تذلیل، جو دراصل طاقت کے نظام میں اسے آئنہ دکھانے کا عمل تھا، پر احتجاج کے لیے بھی اسی بگل کو ذریعہ بناتا ہے۔ اس افسانے کے سلسلے میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ بگل والے کا احتجاج اسے اپنی شناخت اور اس سے وابستہ الجھنوں سے آگاہ نہیں ہونے دیتا۔ یہاں ہمیں 'ہتک' کی سوگندھی یاد آتی ہے۔ اسے سیٹھ کی 'اونہہ' نے شناخت کے بحران میں مبتلا کر دیا تھا۔ وہ اس بحران کا انگلی پکڑ کر اپنی ذات کی گہری تہوں میں اترتی ہے اور اہم بصیرتوں کی روشنی پاتی ہے۔ 'بگل والا' کے ضمن میں ایک اور بات بھی قابلِ ذکر ہے۔ تذلیل کا تجربہ تو اس کی بیوی نے کیا، مگر اس پر احتجاج اس کے شوہر نے کیا۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ رشید امجد کا عام آدمی ایک مرد ہی ہے؟ کم و بیش ایسا ہے۔

رشید امجد کے یہاں عام آدمی اپنے طبعی وجود کی خواہشوں کی تکمیل سے اسی وجود کی حدوں سے آزادی کے خواب دیکھتا ہے۔ آخر الذکر خواب ہی اسے مرشد اور شیخ کے تصور تک لے جاتا ہے۔ مرشد باقاعدہ کردار کے طور پر ان کے افسانوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ مرشد کا کردار بڑی حد تک حلاج کا پروٹو ٹائپ ہے۔ شاید اس لیے کہ حلاج بھی ایک عام آدمی، دھنیا تھا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ مرشد کا کردار، ان کے عام آدمی کے کردار ہی کا ایک رخ ہے۔ 'شبِ مراقبہ کے اعترافات کی کہانیاں' میں مرشد اچانک ظاہر ہوتا ہے؛ صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ مراقبہ کی کیفیت میں کشف کی صورت نمودار ہوتا اور عام آدمی کی راہ نمائی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عام آدمی کے اندر ہی اس کا راہ نما موجود ہے۔ وہ خود ہی اپنا ہادی و رہبر ہے۔ ''مرشد اسی شام مل گیا۔ لمبی سیر کے بعد ذرا ستانے کو وہ سیمنٹ کی بنچ پر بیٹھ گیا، مرشد ساتھ آ بیٹھا۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا۔ میں تو تمھیں جانتا ہوں۔ اس نے مرشد سے کہا۔'' مرشد سے متعلق تمام کہانیوں کے پس منظر میں بارہویں صدی کے فریدالدین عطار کی منطق الطیر کی وہ کہانی موجود ہے جس کے مطابق ''چار طیور [منطق الطیر میں تیس پرندوں کے سفر کا ذکر ہے]....سیمرغ کی تلاش کرنے نکلے تھے اور طویل سفر کی صعوبتیں سہتے جب آئنہ صفات کے سامنے پہنچے تو یہ دیکھ کر حیران رہ گئے کہ آئنہ صفات میں انھی کا عکس موجود ہے۔''

ان کہانیوں میں عام آدمی، رائخ کے باشتیے کی طرح ہے جسے رائخ یہ یقین دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ خود ہی اپنا نجات دہندہ ہے۔ بس یہ فرق ہے کہ رائخ کا باشتیہ سماجی و ثقافتی تناظر میں اپنے وجود کی رمز سے آشنا ہوتا ہے اور رشید امجد کا عام آدمی مابعد الطبیعیاتی سیاق میں اپنی ہستی کی رمز تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔ مرشد سے عام آدمی کی ملاقات اسے کئی اہم باتوں کے کشف سے سرفراز کرتی ہے۔

اور اقرار کے لیے پہلے محبت اور پھر ڈر پیدا کرنا چاہیے۔

...اور تم جانتے ہو دکھ تمھارا راستہ ہے...کوئی راستہ بند نہیں ہوتا۔

...لیکن وہ کیا بولتا، بولنے والا تو کوئی اور تھا، سننے والا بھی کوئی دوسرا نہیں تھا، وہ خود تھا۔ جو واصف ہے وہی موصوف ہے، تو پھر میں کیا اور تو کیا...سفر کے معنی کیا؟

بہ ظاہر لگتا ہے کہ رشید امجد کے عام آدمی نے اپنی شناخت کا بحران حل کر لیا ہے اور اپنی شناخت کے اس رفیع تصور کی منزل سر کر لی ہے، جس کا وہ ہمیشہ خواب دیکھتا رہا ہے، مگر لگتا ہے کہ ان کا عام آدمی اپنے خوابوں کی کھڑکی کھلی رکھنا چاہتا ہے؛ ایک ایسے زخم، ایک ایسی صورت حال کو برقرار رکھنا چاہتا ہے جو اسے اس کی انسانی سطح پر قائم رکھے۔ وہ طبیعی وجود کی حد سے نکلنا چاہتا ہے، مگر واپس بھی آنا چاہتا ہے۔ صوفیانہ راستے کا مسافر بن کر پیغمبرانہ وصف اپنے اندر چاہتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ اپنے طبیعی وجود کی حدوں سے نکلنے کے سفر میں وہ ایک نئی الجھن سے دوچار ہوتا ہے۔ یہ الجھن، ایک نفسیاتی اڑچن کی طرح نہیں جس کے علم کی مدد سے جس پر قابو پایا جاسکے۔ یہ جدید فرد کی ایک گہری وجودی رمز ہے۔

زمین پر تھا تو اڑنے کی خواہش بے چین رکھتی تھی، اڑا ہوں تو زمین کھینچ لیتی ہے۔

میں سمندر کی تہ میں اترنا چاہتا ہوں، مگر وہاں رہنا نہیں چاہتا کہ مجھے اس کی وسعتوں سے ڈر لگتا ہے۔

مرشد نے تبسم کیا... ''اپنے وجود کی نفی سے ڈرتے ہو۔''

''وجود کی نفی سے نہیں، اپنے نہ ہونے کے احساس کا خوف ہے۔ میرے

اپنے ہونے کا احساس نہ رہا تو پھر جاننا نہ جاننا بے معنی ہے۔"

اپنے ہونے کا احساس باقی رکھنا، تا کہ جاننے کا اذیت ناک سفر جاری رہے، رشید امجد کے افسانے کی یہ سب سے اہم رمز ہے۔ اس رمز کے ذریعے ہم جدید فرد کی وجودی صورت حال میں مضمر تناقضات سے آگاہ ہو سکتے ہیں۔ جدید فرد، اپنی شناخت کی مادی جہت کو ترک کرنے پر تیار ہے نہ اس سے پوری طرح ہم آہنگ ہونے پر۔ وہ اپنی طبیعی حدوں میں اپنا دم گھٹتا ہوا بھی محسوس کرتا ہے اور ان حدوں کی نفی کا حتمی و مکمل تجربہ کرنے سے بھی ڈرتا ہے۔ وہ آزادی کے صوفیانہ راستے کا گہرا عرفان رکھتا ہے، اس عرفان کی روشنی سے اپنے وجود کو منور بھی کرنا چاہتا ہے مگر اس روشنی میں خود کو تحلیل ہونے سے بچانا بھی چاہتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا دبدھا یہ ہے کہ وہ سفر کے آغاز سے پہلے منزل کی پوری خبر رکھتا ہے۔ چناں چہ، نا معلوم منزل کے تجسس اور حیرت سے محروم ہے: وہ جانتا ہے کہ جس سیمرغ کی تلاش اسے سفر پر مائل کر رہی ہے، وہ خود ہی ہے۔

●○●○●○●

گھر واپسی اور سفر کی آرزو

(اسد محمد خاں کے افسانے پر ایک مختصر تحریر)

اسد محمد خاں کے افسانوں کے بارے میں یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان میں کہانی سے زیادہ کہانی کا بیان اہمیت رکھتا ہے۔آپ ان کے افسانوں کا مطالعہ اگر اس تجسس کے تحت کریں کہ واقعاتی جزر و مد میں گھرے کردار کیوں کر آگے بڑھتے اور کس نئی،غیر متوقع صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں،تو عین ممکن ہے آپ کو مایوسی ہو،لیکن اگر آپ یہ جاننے کی تمنا رکھتے ہوں کہ فکشن میں کسی واقعے کا 'وقوع' اس کے بیان میں کیوں کر ہوتا ہے اور فکشنی واقعے کا زمانی دورانیہ،اصل واقعے کے زمانی عرصے سے کیوں کر الگ ہوتا ہے،اور ان دونوں کے فرق کا اثر افسانے پر کیا ہوتا ہے ،نیز افسانوی واقعات کرداروں کی درونی صورتِ حال میں کیا تبدیلی لاتے ہیں اور اس تبدیلی کا عمومی انسانی صورتِ حال سے کیا تعلق ہے تو آپ کی اس تمنا کی سیرابی کا جیسا سامان اسد محمد خاں کے بیانیوں میں ہے،اردو کے بس دو ایک افسانہ نگاروں کے یہاں ملے گا۔قصہ یہ ہے کہ اسد محمد خاں اپنے افسانوں میں کہانی کی اس ازلی ساخت کو تو قائم رکھتے ہیں جو کسی زمان و مکاں میں رونما ہونے والے واقعات اور ان کی کش مکش سے عبارت ہے،مگر کہانی کی یہ ساخت،ان کے 'افسانے' کی زیریں سطح میں رواں رہتی ہے؛بالائی سطح پر ان کا افسانہ،اپنی مخصوص بیانیت باور کراتا ہے۔اس بیانیت کی تشکیل میں اگر ایک طرف ان کے بیان کنندہ کا کردار ہے تو دوسری طرف خود بیانِ افسانہ کے ان اسالیب کا کردار ہے جو بدلتے رہتے ہیں۔انھوں نے زیادہ تر واحد غائب کے صیغے میں افسانے لکھے ہیں،مگر بعض افسانوں میں منٹو کی طرح واحد متکلم کا صیغہ اختیار کرتے ہوئے،خود کو ایک کردار بھی بنایا ہے۔اس طور انھوں نے خود

کو کسی ایک اسلوب اور تیکنیک کا اسیر نہیں ہونے دیا۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ سب افسانے کے فن کے واضح شعور کے تحت ہے۔ افسانے کا صریح فنی شعور، افسانہ نگار کے لیے کئی امکانات پیدا کرتا ہے؛ ایک امکان، افسانے سے 'جمالیاتی فاصلہ' اختیار کرنے کا ہے۔ خاں صاحب کے یہاں یہ 'جمالیاتی فاصلہ' کہیں واضح اور کہیں پس منظر میں ہے۔ مثلاً 'نربدا' میں، قصے کا راوی ابتدا ہی میں یہ بیان دیتا ہے کہ ''آیئے ایک کہانی جوڑتے ہیں...تو پہلے اس کا ڈھانچہ کھڑا کر لیا جائے۔ زمانہ، جگہیں، لوگ۔'' ہر کہانی میں کم از کم یہ تین عناصر تو لازمی ہوتے ہیں: زمانہ، جگہیں اور لوگ۔ کہانی کی اس ساخت کا علم ہی، اسد محمد خاں کو اس سے وہ فاصلہ اختیار کرنے کی ترغیب دیتا ہے، جو زمانے، جگہوں اور لوگوں کے انتخاب میں نہ صرف انھیں آزادی دیتا ہے، بلکہ افسانے میں ان کی ضرورت و معنویت طے کرنے میں بھی مدد دیتا ہے؛ وہ اس جمالیاتی فاصلے سے کہانی کو دیکھتے، آنکتے، پرکھتے ہیں۔ چناں چہ وہ اپنے افسانوں میں الم غلم چیزوں کو نہیں بھرتے؛ اگر کہیں اس طرح کی چیز آتی ہے تو ان کے افسانے کا باقاعدہ حصہ بن کر۔ اردو میں بلراج مین را اور نیر مسعود کے بعد اسد محمد خاں کا افسانہ، ایک ایسی تحریر ہوتا ہے جس میں رتی بھر حشو و زوائد نہیں، وگرنہ کتنے ہی ہمارے لکھنے والے ہیں جنھیں اچھے ایڈیٹر کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ ابھی ذکر ہوا، خاں صاحب کہیں واحد غائب میں اور کہیں واحد متکلم میں کہانیاں لکھتے ہیں۔ جہاں انھوں نے واحد متکلم کے صیغے میں افسانے لکھے ہیں، اور خود ہی کو ایک کردار بنایا ہے، وہاں بیانیہ یک سر مختلف ہے۔ واحد غائب میں لکھے گئے افسانوں میں ایک ایسا اسلوب اختیار کیا گیا ہے جو افسانوی لوگوں کے لسانی پس منظر (میواتی خاص طور پر) سے تشکیل پاتا ہے، مگر جہاں واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے، وہاں اسلوب کافی غیر رسمی، بول چال کا ہے؛ مختصر ٹوٹے ہوئے جملے، انگریزی لفظوں کا جا بجا استعمال اور معاصر زندگی کی طرف کئی طرح کے حوالے۔

'نربدا' ہی میں خاں صاحب کا بیان کنندہ کہتا ہے کہ اسے کہانیاں سنانے کے لیے Sur Interregnum! اچھا لگتا ہے۔ اگلی ہی سطر میں وضاحت موجود ہے کہ یہ زمانہ کون سا ہے۔ شیر شاہ سوری کی بادشاہت کے ساڑھے چار برس، ''جب اس نے آٹھ دس کوس لمبی ایک شاہ راہ بنوائی، زمینوں کا انصرام درست کیا اور ہند کے شورش زدہ علاقوں میں امن قائم کیا تھا اور اپنی تلوار

اور تدبر سے فتنہ انگیزیوں کا خاتمہ کر کے خلقت کے لیے خدا کی زمین رہنے کے لائق بنادی تھی۔'' اگر ہم 'نربدا' کے راوی کے بیان کو خاں صاحب کی رائے مان لیں تو معلوم ہوگا کہ انھیں اپنی کہانیوں کے لیے انسانی تاریخ میں وہ چھوٹے بڑے وقفے متوجہ کرتے ہیں جن میں تاریخ نے اپنی فعالیت کا مظاہرہ کیا۔ تاہم اسی سلسلے میں ایک اہم بات کا ذکر ضروری ہے۔ اگر چہ تاریخ کے وقفے، بادشاہوں سے منسوب ہیں اور 'نربدا' کے آغاز میں بھی شیر شاہ سوری کے سلسلے میں بھی مدحیہ بیان ملتا ہے، مگر خاں صاحب تاریخ کے وقفوں میں مرکزیت بادشاہوں کو نہیں، عام انسانوں کو دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ تاریخ کی فعالیت کو 'عوامی نظر' سے دیکھتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی جن ساونتوں کی تلاش، افسانے کا مرکزی سروکار ہے، وہ عام لوگوں میں سے ہیں: بوڑھا نارنگ اور اس کا جواں سال بیٹا سارنگ جو ایک غیر قوم کی لڑکی اور خاندان کی حفاظت جان پر کھیل کر کرتے ہیں۔ یہ سارے واقعات دریائے نربدا کے کنارے پیش آتے ہیں۔ زمانہ، لوگ اور جگہ، اسد محمد خاں کے یہاں یہ تینوں ایک ناگزیر رشتے میں بندھے ہیں۔ ساونت نہ تو ہر زمانے میں ہو سکتے ہیں، نہ ہر جگہ۔ ساونتیت اگر ایک انسانی قدر ہے، تو یہ خاص حالت اور خاص صورتِ حالات میں پیدا ہوتی ہے۔ خاں صاحب کے افسانے کا کمال یہ ہے کہ یہ ہمیں ساونتیت کی قدر کے سلسلے میں اس افسانوی تیقن سے بہرہ ور کرتے ہیں جو فلسفیانہ، تجریدی تیقن سے قطعی مختلف ہے۔ افسانوی تیقن ہمارے روزمرہ کے حسی تجربے میں جڑیں رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم واقعے و کردار کے فکشن ہونے کے باوجود، اس سے جو اثر قبول کرتے ہیں، وہ حقیقی ہوتا ہے۔ حس، خیال کے مقابلے میں دیرپا ہے۔ کہانی میں چوں کہ خیال، حس میں گندھ کر ظاہر ہوتا ہے، اس لیے وہ بھی دیرپا اثر رکھتا ہے۔ 'نربدا' میں ظاہر ہونے والی صورت ہمیں اسد محمد خاں کے دیگر افسانوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ 'باسودے کی مریم'، 'مئی دادا'، 'چاکر'، 'رگھوبا اور تاریخِ فرشتہ' وغیرہ میں۔

اسد محمد خاں کے افسانوں کے ضمن میں اہم بات یہ نہیں کہ ان میں سے اکثر اور بڑے افسانے ماضی / تاریخ سے متعلق ہیں۔ یہ تو ان کے افسانوں کی سطحی حقیقت ہے۔ اصل حقیقت اس سوال میں مضمر ہے کہ وہ کہانیوں کی تلاش کے لیے 'عظیم تاریخی وقفوں' کی طرف کیوں دیکھتے ہیں؟ ان کے افسانوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پیچھے کی طرف اس لیے نہیں دیکھتے کہ وہاں بنی بنائی

کہانیاں مل جاتی ہیں اور جو کہنے سننے میں دل چسپ بھی لگتی ہیں۔ ماضی میں کہانیوں کی تلاش کرنے والوں کو اس الزام کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے کہ وہ تخیل کے اعتبار سے قلاش ہیں۔ زرخیز تخیل خود کہانیاں وضع کر سکتا ہے، اردگرد انھیں تلاش کر سکتا ہے؛ اور اگر کبھی ماضی کی طرف دیکھتا بھی ہے تو وہاں موجود کہانیوں کی صورت و ہیئت سب کچھ بدل دیتا ہے۔ بڑا افسانوی تخیل کہانی کی ساخت مستعار لیتا ہے، کہانی نہیں۔ خاں صاحب کا مسئلہ کہانی کی تلاش محسوس نہیں ہوتا؛ کہانی کے ذریعے کسی بڑی سچائی کی دریافت، تشکیل اور ترسیل بڑا مسئلہ محسوس ہوتا ہے؛ اور اس سچائی کا نسبی تعلق 'گھر واپسی' سے ہے۔

جدید اردو فکشن (خصوصاً جو پاکستان میں آزادی کے بعد لکھا گیا) کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ یہ ہے کہ اس کے بڑے حصے نے معاصر، جدید عہد کو ماضی کی روشنائی سے لکھا ہے۔ عام طور پر اس کی وجہ تقسیم اور فسادات قرار دیے جاتے ہیں کہ دونوں کی تفہیم کے لیے یا تو ماضی میں یا انسانی نفسیات کی گہرائیوں میں اترنا پڑا؛ تاریخ اور لاشعور میں کافی مماثلت ہے؛ دونوں انسانی ارادے سے زیادہ طاقت ور اور پردہ اخفا میں رہتی ہیں۔ تاہم یہ ایک وجہ ضرور ہے، مگر واحد اور بڑی وجہ نہیں۔ بڑی وجہ 'گھر واپسی' کی وہ آرزو ہے جو اپنی اولین، سادہ صورت میں بچپن کے تجربات کی یادوں میں کھوئے رہنے سے عبارت ہے اور اپنی مثالی صورت میں فن کے ایک بہشت (جو بچپن ہی کے سنہری زمانے کی تمثیل ہے) کی تخلیق کا دوسرا نام ہے۔

جدید اردو فکشن کی ایک خصوصیت اساطیر / علامت سازی تھی، مگر اس کا کوئی ایک ڈھنگ نہیں تھا۔ ایک طرف نئی اساطیر یا علامتیں گھڑی گئیں (جس کی واضح مثالیں 'کمپوزیشن دو' 'بجوکا' اور 'گائے' ہیں) تو دوسری طرف قدیم اساطیری زمانوں کی سیاحت کی گئی (جس کی مثال میں انتظار حسین کا ذکر ہی کافی ہے)۔ بہر کیف اساطیر کی طرف رجوع 'گھر واپسی' کی خواہش سے کہیں نہ کہیں تعلق رکھتا ہے۔ 'گھر واپسی' کا رجحان ان افسانہ نگاروں کے یہاں شدت سے ظاہر ہوا جنھوں نے ہجرت، یا جلاوطنی اختیار کی۔ اسد محمد خاں بھی انھی میں شامل ہیں۔ ۱۹۳۲ء میں بھوپال میں پیدا ہوئے اور ۱۹۵۰ میں کراچی آئے۔ دنیا کا بیش تر بڑا ادب 'گھر واپسی' کی آرزو سے تڑپتی روحوں نے تخلیق کیا۔ (مثلاً دانتے نے 'طربیہ خداوندی' اس وقت لکھی جب اسے اپنے محبوب شہر فلارنس سے ۱۳۰۲ء میں جلاوطن کیا گیا۔ معاصر عہد میں بھی کئی بڑے فکشن نگار جیسے مارکیز، کنڈیرا،

اپیے جلا وطن ادیب ہیں)۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ادبا کی جس نسل نے قیام پاکستان کے بعد جنم لیا یا پاکستان میں شامل علاقوں میں پیدا ہوئے اور جنھیں ہجرت کی ضرورت پیش نہ آئی، ان کے یہاں بھی ماضی موضوع بنا ہے (مثلاً پاکستان کے مرزا حامد بیگ اور ہندوستان کے شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں)، مگر اس کا باعث زیادہ تر شناخت کے وہ بیانیے ہیں جو قیام پاکستان کے بعد شروع ہوئے۔ ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ 'گھر واپسی' کی آرزو ان کے یہاں موجود نہیں۔ اپنی شناخت کے لیے عرب کے صحراؤں یا عجم کے میدانوں پہاڑوں میں یا وادی سندھ کے آس پاس گرداں تخیل، اس شدید تجربے سے گزر ہی نہیں سکا جو اپنی اصل میں وجودی ہے، اور جسے ہجرت یا جلا وطنی کے بغیر جھیلا نہیں جا سکتا۔

یہاں ایک اور بات واضح کرنا ضروری ہے کہ ہجرت اور جلا وطنی کے مفاہیم میں فرق ہے؛ موٹا فرق یہ ہے کہ ہجرت اختیاری اور جلا وطنی جبری ہے۔ ان دونوں کے مختلف مفاہیم کا کچھ نہ کچھ اثر اس ادب پر بھی پڑتا ہے جو ان کے زیر اثر تخلیق کیا گیا ہو۔ مثلاً ہجرت میں خواب اور جلا وطنی میں یاد مرکزی استعارے ہوتے ہیں۔ بایں ہمہ ایک مصنف کی تخلیقی زندگی میں کئی ایسے لمحات آتے ہیں جن میں خواب اور یاد ایک دوسرے میں مدغم ہونے لگتے ہیں، جس کا ایک ہی مطلب ہے کہ ہجرت اور جلا وطنی کا خطِ امتیاز باقی نہیں رہتا۔

'گھر واپسی' کے تجربے کو جو لوگ محض ناسٹلجیائی کہتے ہیں، وہ اس کے محض ایک رخ کو سامنے رکھتے ہیں، اور یہ ایک رخ بھی فن سے غیر متعلق اور لکھنے والے کی اس نفسیاتی صورتِ حال سے زیادہ متعلق ہوتا ہے جو فن کی تخلیق میں کوئی اہم کردار ادا نہیں کرتی۔ اصل یہ ہے کہ 'گھر واپسی' کا تجربہ ایک ایسی 'اصل' کی تلاش کا کبھی ختم نہ ہونے والا سفر ہے، جس کی طلب شدید مگر جس کے نقوش مدھم ہوتے ہیں۔ اگر اس 'اصل' کا ناک نقشہ بالکل واضح ہوتا تو سفر جلد ہی مکمل ہو جاتا؛ مگر پھر یہ سفر فن کا نہ ہوتا، خزانے کی تلاش کی کوئی مہم ہوتی۔

اسد محمد خاں کے یہاں 'گھر واپسی' کی آرزو جس 'اصل' کا تعاقب کرتی ہے، وہ 'یوم کپور'، 'باسودے کی مریم'، 'مئی دادا'، 'طوفان کے مرکز میں'، 'چاکر'، 'نربدا' اور کتنے ہی دوسرے افسانوں میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان افسانوں کے زمانے، جگہیں اور لوگ الگ الگ ہیں، مگر جو چیز انھیں ایک 'اصل' کے کئی چہروں، یا ایک کے انیک رخوں کی تلاش کے بیانیے ثابت کرتی ہے، وہ ان افسانوں

کے کبیری کرداروں کا اوّل اپنے وجود کی معنویت کے لیے مضطرب ہونا ہے، اور ثانیاً معنی وجود کے لیے ماضی کے کسی مستند تاریخی، اساطیری، مذہبی تجربے کی طرف رجوع کرنا ہے۔ 'اصل' کا سوال ہمیشہ ماضی، تاریخ، اساطیر اور مذہب کی طرف آدمی کو متوجہ رکھتا ہے، مکانی طور پر بھی اور زمانی طور پر بھی۔ جو جگہیں، زمانے اور لوگ ماضی، تاریخ، اساطیر اور مذہب سے متعلق ہوتے ہیں، وہ 'اصل' کے سوال سے افسانوی کرداروں کے جھوجھنے کے دوران میں ظاہر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً 'باسودے کی مریم' (جو اسد محمد خاں ہی کا نہیں، اردو کا بھی ایک زندہ افسانہ ہے) کی مریم جس گھر کی طرف واپسی کے لیے عمر بھر بے چین رہتی ہے، وہ مکہ مدینہ اور گنج باسودہ ہے۔ مکے، مدینے سریپ (جنھیں وہ ایک ہی شہر سمجھتی ہے) میں حجو رہتے اور گنج باسودہ میں اس کا ممدو۔ یعنی مریم جس 'اصل' کی طرف واپسی کی آرزو میں عمر بھر بے قرار رہتی ہے، اس سے دور ہے: اس کا اپنا گھر اور خدا کا گھر۔ چناں چہ "سفر، مریم کی سب سے بڑی آرزو تھی۔" اسی آرزو میں وہ دنیا سے رخصت ہوگئیں۔ اگر افسانے کے انجام پر غور کریں تو ہمیں 'گھر واپسی' کی اس منطق کے بعض پہلو سمجھ میں آنے لگتے ہیں جنھیں اسد محمد خاں بروے کار لاتے ہیں۔ مریم خود حج نہ کر سکیں، اس لیے کہ اس کا چھوٹا بیٹا ممدو بڑا حرامی نکلا۔ اس کے سب پیسے خرچ کرادیے جو مریم نے سالوں میں اپنی تنخواہ سینت سینت کر جمع کیے تھے۔ یعنی اس کے یہاں گھر یا اصل دوہری شناخت کا حامل تھا؛ وہ دونوں سے یکساں طور پر قلبی وابستگی رکھتی تھی۔ اس کے دل میں 'اصل' کی دوہری شناخت کے سلسلے میں کوئی کش مکش نہیں تھی، مگر اسے جو دنیا درپیش تھی، اس میں ایک 'گھر' دوسرے 'گھر' کے راستے میں پڑتا تھا۔ وہ اپنی عمر بھر کی کمائی کی مدد سے گنج باسودے کے ممدو کی طرف جا سکتی تھی یا 'مکے مدینے سریپ' کے حجو رکی طرف۔ اسد محمد خاں کی 'گھر واپسی' کی منطق میں گھر یا اصل کی ایک سے زیادہ شناختیں ہیں؛ اور ان کے افسانوں کے کبیری کردار ان کثیر شناختوں کو قبول کرتے ہیں اور دل چسپ بات یہ ہے کہ اسی وجہ سے ان کرداروں کی زندگی میں المیے ظاہر ہوتے ہیں۔ مریم کا المیہ، باسودے کے ممدو اور مکے مدینے کے حضور سے یکساں وابستگی اور واقعات کے جبر سے کسی ایک کے انتخاب میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مریم کا المیہ، ایک 'اصل' کے انتخاب سے شروع ہوتا ہے؛ وہ ایک 'اصل' سے جڑنے یا اس سے وابستہ ذمہ داری ادا کرنے کے بعد بھی دکھی کی دکھی رہتی ہے: اسے دوسری 'اصل' سے دوری کسی کل چین نہیں لینے دیتی۔ جب

کسی کردار کے یہاں 'اصل' کے تصورات رشناختیں ایک سے زیادہ ہوں تو نتیجہ المیہ ہوگا۔ مگر دوسری طرف یہی المیہ، نئے تنقیدی محاورے میں 'اصل' کے معنی کو ملتوی کیے رکھتا ہے اور 'گھر واپسی' کی طرف سفر کی آرزو کو ہیجان خیز بنائے رکھتا ہے۔

'مئی دادا' کی شناخت کا معمہ بھی افسانے کے آخر میں کہیں جا کے حل ہوتا ہے، مگر یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ کیا وہ واقعی مسلمان نہیں تھے، پٹھان نہیں تھے؟ وہ مجیتا، مجید، مئی دادا، عبدالمجید خاں یوسف زئی کی شناختیں رکھتے تھے، حالاں کہ وہ کچھ اور تھے۔ افسانے میں ان کی زندگی کے جس زمانے کا بیان ہے، اس میں 'ساکھ بجر' یعنی شجرہ نسب کی حفاظت ہی ان کا مقصدِ وحید تھا۔ پٹھانوں کی 'اصل' کی حفاظت اور نئی نسل تک ترسیل۔ مئی دادا کو ہند اسلامی تہذیب کا نمائندہ خیال کرنے کی معقول وجوہ افسانے میں موجود ہیں، کہ وہ ہندو تیلی تھے، ان کی مسلمانیاں بھی نہیں ہوئی تھیں مگر ان کا رہن سہن مسلمانوں اور پٹھانوں کا سا تھا۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسد محمد خاں نے مئی دادا کے ذریعے انیسویں صدی کی اس ہند اسلامی تہذیب کی 'اصل' تک رسائی کی کوشش کی ہے، جو اس زمانے میں زوال آمادہ تھی اور آج ہمارے اجتماعی حافظے کا حصہ ہے۔ حقیقتاً مئی دادا کی ساری افسانوی زندگی 'گھر واپسی' کی تمثیل ہے؛ 'اصل' کی طرف مسلسل سفر کا استعارہ ہے؛ ایک ایسی 'اصل' جو مئی دادا کی اپنی ذات کی نہیں، اس تہذیب کی ہے جسے انھوں نے اپنے بھیتر میں جذب کر رکھا ہے۔ اس 'اصل' کے مفاہیم میں حسب نسب، روایت، زبان، غرض کئی چیزیں شامل ہیں۔ یہ تہذیبی اصل بڑی حد تک اشرافی ہے۔ مئی دادا ہند اسلامی اشرافی تہذیب کی 'اصل' کے تحفظ کی سعی کرتے ہیں۔ مئی دادا کی اس سعی کا عروجی نقطہ وہ ہے جب سکھیا رام، ذات کے تیلی نے نواب غوث محمد خاں فتح جنگ بہادر کے پیش قبض (جسے مال خانے میں جمع کروانے کی غرض سے لایا گیا تھا) سے پنسل چھیلی تو مئی دادا نے ''ازل گر پھتا'' یا ''بھان کے'' کہہ کر اسے زناٹے کا ایک تھپڑ جڑ دیا تھا۔ مئی دادا کے لیے یہ تصور ہی محال تھا کہ جس پیش قبض کے ایک چوتھائی پھل پر سونے کے پانی سے خلد آشیانی پرکھے کا نام درج تھا اور فارسی زبان میں خبر دی گئی تھی کہ یہ ہتھیار ایک ایرانی کاری گر نے بطورِ خاص نواب بہادر کے لیے تخلیق کیا ہے کہ جو زمین پر کھڑے ہو کر رو بہ رو شیر کا شکار کرتے ہیں؛ اس سے ایک معمولی سپاہی پنسل چھیلنے کی گستاخی کر سکتا ہے۔ سکھیا رام اس نئے انگریزی بندوبست کا نمائندہ ہے، جو اشرافی ہند اسلامی تہذیب کو بے

دخل کر رہا تھا اور اسے مطیع ہونے پر مجبور کر رہا تھا۔اس کی' گستاخی' بھی علامتی تھی؛ یہ کہ وہ پیش قبض اب شیر کے شکار کے لیے نہیں پنسل چھیلنے ہی کے کام آسکتا ہے؛ممی دادا اس حقیقت کے سیل کے آگے تن کر کھڑے ہو جاتے ہیں،مگر حقیقت ،ان کے تن ناتواں سے کہیں بڑی ہے، اس لیے شکست کھاتے ہیں۔یہاں بھی اسد محمد خاں ایک تہذیبی صورت حال کو ایک خاص زمانے کے سیاق میں پیش کرتے ہیں؛اس زمانے کے ایک رخ کی پیداوار سکھیا رام ہے اور دوسرے رخ کی پیداوار ممی دادا ہے؛دونوں ذات کے ہندو تیلی ہیں،مگر ایک معمولی سپاہی کی شناخت رکھتا ہے اور دوسرا دو تہذیبوں کے اس وصل کا استعارہ ہے جو ایک یاد کی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا!

ذو تہذیبی وصل کی ایک اور نمائندہ صورت 'ترلوچن' ہے۔یہ ایک حیرت زا افسانہ ہے۔اس کی حیرت زائی بھی پیچ در پیچ ہے؛اس میں ایک طرف سادہ بیانیے کی تہ میں پیچیدہ بیانیاتی صورتیں خلق کرنے کی بنا پر فنی اور جمالیاتی حیرت پیدا کی گئی ہے تو دوسری طرف ہندی اور اسلامی تہذیب کے بعض عناصر کو ایک دوسرے کے متوازی رکھ کر،ایک نئی تہذیبی ہیئت کا ہیولا خلق کرنے کا حیرت افزا عمل ہے۔اسد محمد خاں کے افسانے،ہند اسلامی تہذیب کے ایک ایسے تصور کی نمائندگی کرتے ہیں،جس میں افسانوی کرداروں اور ان کے اعمال کی کثیر شناختیں ہیں اور یہ شناختیں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں ؛ان میں خالی ٹکراؤ یا محض انضمام کی بجائے ،ایک دوسرے کی تکمیل کا سامان ہوتا ہے۔'ترلوچن' کا عین الحق مسلمان ہے،مگر وہ اپنے عمل و کردار میں شیو کی طرح ہے؛وہ ترلوچن یعنی تین آنکھوں والا ہے؛نام کے اعتبار سے وہ حق کی آنکھ یا حق کا جوہر اور اصل ہے۔شیو جی کی تین آنکھیں ہیں؛ان کی دائیں آنکھ سورج کی، بائیں آنکھ چاند کی اور پیشانی پر آنکھ آگ کی علامت ہے۔آخر الذکر یعنی تیسری آنکھ دانش کی نمائندہ ہے، جو اس وقت کھلتی ہے جب شر کی قوتوں کو بھسم کرنا ہو۔عین الحق کی پٹی کو جب کوئی کتے کا موت کھول کر اس کی تیار کردہ فہرست چرا لے جاتا ہے تو وہ ماتھے پر چپکے سٹکنگ پلاسٹر کو اتار پھینکتا ہے جسے اس نے نماز کے گٹے کی جگہ چپکایا ہوتا ہے،جس سے اہلوک ، پرلوک ،دیولوک تینوں لوک (مادی دنیا، آخرت اور دیوتاؤں کی جاودانی دنیا) دھویں اور راکھ میں بدل جاتے ہیں۔وہ شیو جی کی طرح ہی اپنی تیسری آنکھ کھولتا ہے۔اہم بات یہ ہے کہ یہاں عین الحق اور شیو جی کی شناختیں ایک دوسرے میں ضم نہیں ہوتیں،ایک دوسرے کا تکملہ ثابت ہوتی ہیں۔بالکل ایسے ہی جیسے 'ممی دادا' ہندو تیلی

اور مسلمانیاں کرائے بغیر عبدالجید یوسف زئی ،ایک پٹھان اور مسلمان کے طور اپنی افسانوی حیات مکمل کرنے میں کامیاب تھا۔عین الحق کی پیشانی کا گنا،یعنی تیسری آنکھ دراصل نماز کی باقاعدگی اور اخلاص سے حاصل ہونے والی وہ باطنی روشنی ہے جو خیر وشر میں امتیاز کرتی ہے ،نیز اسے خیر کا ساتھ دینے اور شر کے خلاف صف آرا ہونے کی جرأت دیتی ہے ۔عین الحق اسے چھپا کر ایک طرف اپنی باطنی پاکیزگی کے اس اعلان سے باز رہتا ہے ،جس سے اکثر لوگ اپنی پارسائی کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں اور دوسری طرف وہ اس 'آنکھ' کو اس وقت تک بند رکھنا چاہتا ہے جب تک ، اسے کھولنے کا کوئی خاص موقع پیدا نہیں ہوتا۔غور کریں تو عین الحق کی تیسری آنکھ کے معنی وعمل کی تفہیم شیو جی کی تیسری آنکھ کے معنی وعمل سے ہوتی ہے۔خاں صاحب کے فن کی خوبی یہ ہے کہ اس میں اسلامی ثقافتی علامت اپنے معانی کی کشود کے لیے ہندی ثقافتی علامت سے کچھ اس انداز سے مدد لیتی ہے کہ دونوں نہ تو ایک دوسرے میں ضم ہوتی ہیں نہ ایک دوسرے پر فاتحانہ انداز میں غالب آتی ہیں۔اس انوکھے تہذیبی وصل کو جو بات ممکن بناتی ہے ،وہ عین الحق کی تمام مخلوقات سے بلا امتیاز ،لامحدود ہمدردی ہے۔عین الحق جانوروں، پودوں اورانسانوں کے دکھوں کی فہرست سازی کرتا ہے ،تاکہ انھیں وہ دور کر سکے۔وہ زخمی بلی کو نئی کھال، مدکامنی کے پیڑ کو نئی چھال اور کونپلیں دینے کا عزم کرتا ہے، اور بیوہ خاتون رقیہ بیگم ،بہتر سالہ امرد پرست بھورے خاں، شیر زمان موچی ،مائی نوراں مسی ،برتن قناتوں والے ننگے کے دکھوں کا چارہ کرنے کا عہد کرتا ہے۔ان سب کے دکھوں کی تفصیلی فہرست بناتا ہے ،اس یقین کے ساتھ کہ وہ انھیں کسی بھی وقت دور کر سکتا ہے،مگر کوئی کتے کا موت اس فہرست کو چرا لیتا ہے ۔وہ شش جہات دیکھتا ہے،مایوسی میں سر ہلاتا ہے اور اہلوک، پرلوک اور دیولوک کی ڈوریوں کو اپنی انگشت شہادت پر لپیٹتا ہے ،شیو جی کے ترشول کی طرح کدال ہوا میں چلاتا ہے اور اپنی تیسری آنکھ کی آگ سے تینوں لوک راکھ کر ڈالتا ہے۔

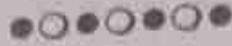
یہاں افسانہ ہمارے سامنے کئی سوالات رکھتا ہے۔کیا عین الحق کی لامحدود ہمدردی فہرست کی محتاج تھی؟ کیا فہرست کی چوری، تہذیبی حافظے کو عیارانہ تدبیر کے ساتھ محو کرنے کی علامت ہے؟ کیا فہرست ،ایک ایسے متن کی علامت ہے ،جس میں صنفی ونوعی امتیازات کے خاتمے کا تصور پیش کیا گیا تھا؟ کیا افسانہ اس انسانی المیے کو پیش کرتا ہے، جو خدائی اختیارات کی خواہش سے پیدا

ہوتا ہے؟ ترلوچن نے سب مخلوقات کے دکھوں کو دور کرنے کا ارادہ کرکے، خدائی اختیاری کی خواہش کی تھی۔ ہم ان میں سے کسی سوال کو رد نہیں کر سکتے۔ ہر سوال ہمیں افسانے کو ایک نئے زاویے سے سمجھنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ اسد محمد خاں نے افسانے کا متن ایک ایسے انداز میں تیار کیا ہے کہ اس میں کئی معانی کی تخلیق کی صلاحیت پیدا ہوگئی ہے۔ وہ آدمی اور یوتا، عام شخص اور خدائی خواہش، ہمدردی اور مایوسی جیسے متضاد عناصر کو یک جا کرتے ہیں، اور اسی سے کثیر معانی پیدا ہوتے ہیں۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ کیا ترلوچن کی لا محدود ہمدردی کی جگہ، لامحدود مایوسی لے لیتی ہے، اور اسی سبب وہ تینوں لوگوں کو تباہ کرتا ہے؟ تینوں لوگوں کی تباہی کا ایک جواب ہمیں شیو جی کی اسطورہ میں ملتا ہے؛ وہ بیک وقت خالص، پاک اور تباہ کنندہ ہے۔ لوگوں کی تباہی، ان کی قلب ماہیت کا لازمی مرحلہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ افسانہ 'ترلوچن' میں قلب ماہیت کا موتف بین السطور موجود ہے؛ عین الحق کے کردار میں تبدیلی کی پہلی اور آخری صورت میں۔ مثلاً عین الحق کا مخلوقات کے دکھوں کی فہرست تیار کرنا، اس کے کردار کی قلب ماہیت کا پتا دیتا ہے۔ اس کا آغاز ایک زخمی، نچی کھچی بلی کو دیکھ کر ہوا۔ بلی کے کثیر اساطیری مفاہیم میں ایک مفہوم 'قلب ماہیت کی طاقت' ہے (ڈکشنری آف سمبلز، از جیک ٹریسیڈر، ص ۲۸)۔ یوں بلی اس کے قلب ماہیت کا 'معروضی تلازمہ' بنتی ہے۔ اسی طرح افسانے کے آخر میں اس کا لوگوں کو تباہ کرنا اگرچہ خاتمہ ہے، مگر یہ خاتمہ بھی ان لوگوں کے تبدل نوع یا کایا پلٹ کی علامت ہے۔ لہٰذا لوگوں کی تباہی بھی، ان سے ہمدردی کا ایک ایسا اظہار ہے، جسے اساطیری منطق کی مدد سے بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ اسد محمد خاں، افسانے میں اساطیری منطق اور روزمرہ منطق کو ایک ساتھ پیش کرتے ہیں، اور ان دونوں میں باہمی تبدل و برطرفی کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے افسانے میں معنی در معنی کا ایک جلتا بجھتا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ افسانے میں اساطیری منطق کی موجودگی، گھر واپسی یعنی انسانی تہذیب کے اوّلین دور کی طرف رجوع کی سب سے بڑی شہادت ہے۔

اسد محمد خاں نے اس افسانے میں اگر ایک طرف ہند اسلامی تہذیب کی ایک خاص قسم کی 'اصل' کو پیش کیا ہے تو دوسری طرف محض اساطیر کو پیش کرنے کی بجائے، اسطور سازی، یا اسطوری

منطق کی 'اصل' سے رجوع کیا ہے، دونوں 'گھر واپسی' ہی کی شکلیں ہیں۔ یوں بھی تیسری آنکھ کے بغیر 'اصل' کی طرف واپسی کیوں کر ممکن ہے!

●○●○●○●

رضیہ فصیح احمد کے افسانے پر ایک مختصر نوٹ

رضیہ فصیح احمد گزشتہ چھ دہائیوں سے اردو ناول و افسانے لکھ رہی ہیں۔ یوں ان کا شمار اردو کے ان چند سینئر فکشن نگاروں میں ہوتا ہے ،جنھیں اردو فکشن میں سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری، جدیدیت ؍علامت نگاری(کہانی و کردار پر کہانی کے بیان کا غالب آنا ،اور وجودیت کا اثر)، مابعد جدیدیت (ایک بار پھر کہانی کے بیان پر کہانی کا غلبہ اور نو حقیقت نگاری) جیسے فکشنی رجحانات کو دیکھنے اور برتنے کا موقع ملا۔ نیز جنھیں ہجرت وجلاوطنی کے بعد کی صورتِ حال، سقوطِ مشرقی پاکستان، ضیا دور کی مذہبی شدت پسندی، لسانی فرقہ واریت (جس کا نشانہ کراچی بنا، جو رضیہ فصیح احمد کے افسانوں کا بنیادی حوالہ ہے)،اور مابعد نائن الیون کی طالبانائزیشن جیسے قومی و بین الاقوامی واقعات کو قریب سے مشاہدہ کرنے کا موقع ملا۔ تحریکیں اور قومی و عالمی واقعات بلاشبہ ادب پر گہرا اثر چھوڑتے ہیں ،مگر اس اثر کی نوعیت ہمیشہ معرضِ سوال میں رہتی ہے۔ کچھ تخلیق کار راست اور فوری اثر قبول کرتے ہیں ، کچھ بالواسطہ اور نسبتاً علامتی پیرائے میں ،اور بعض ادیب ان واقعات کے سلسلے میں ایک بامعنی نوعیت کی خاموشی اختیار کرتے ہیں، کبھی کبھی تو خارجی دنیا کے واقعات سے ادب کی اثر پذیری کے 'فلسفے' ہی کو چیلنج کرتے ہیں۔ اندریں صورتِ حال یہ مناسب نہیں ہوتا کہ ہم ہر لکھنے والے کے یہاں اس کے عہد کے سب واقعات کی واشگاف یا مخفی ترجمانی کی صورتیں تلاش کریں۔ ادبی تحریکوں ،رجحانات اور بڑے واقعات کسی تخلیق کار کی تفہیم کا تناظر تو بن سکتے ہیں، حکم نہیں۔ رضیہ فصیح احمد نے ساٹھ کی دہائی میں لکھنا شروع کیا تو اس وقت ملک میں پہلا مارشل لا نافذ تھا، اردو افسانے میں نئے عسکری بندوبست کی پابندیوں ،تعزیروں اور بعض دیگر اسباب (خصوصاً کافکا، جوائس، طامس مان ، فاکنر ، نیز سارتر، کامیو جیسے وجودی تخلیق

کاروں کے اثر سے) سے علامتی بیانیہ پیرایہ رائج تھا۔ علامتی پیرایہ، حقیقت نگاری سے بیزاری کا اظہار بھی تھا، مگر ہم دیکھتے ہیں کہ رضیہ فصیح احمد کے ابتدائی افسانے حقیقت نگاری کے رجحان کے زیر اثر ہیں۔ تاہم بعد میں، ستر اور اسی کی دہائی میں رضیہ فصیح احمد نے کچھ علامتی افسانے تخلیق کیے۔ بایں ہمہ مجموعی طور پر ان کے افسانے حقیقت نگاری کے تحت لکھے گئے ہیں۔ واضح رہے کہ اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی بھی ایک سے زیادہ صورتیں ہیں: سماجی، سماجی رومانوی، اشتراکی، نفسیاتی اور طلسماتی۔ رضیہ فصیح احمد کے افسانے، چند ایک علامتی افسانوں سے قطع نظر، سماجی اور سماجی رومانوی حقیقت نگاری کے علم بردار محسوس ہوتے ہیں۔

رضیہ فصیح احمد کے افسانوں کو 'سماجی رومانوی حقیقت نگاری' کے حامل قرار دینے کی خاص وجہ ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ سماجی حقیقت نگاری کا حامل فکشن، زیادہ تر سماج کے نچلے اور درمیانے طبقات کی درماندگی کو پیش کرتا ہے۔ رضیہ فصیح احمد کے افسانوں میں نچلا طبقہ کم کم اور درمیانہ اور اعلیٰ طبقہ زیادہ نظر آتا ہے۔ اس طبقے کی سماجی صورتِ حال کی پیش کش میں بھی وہ 'باہر' سے زیادہ 'اندر' کی زندگی پر توجہ کرتی ہیں۔ یعنی ان کی خاندانی زندگی کا بیانیہ لکھتی ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعوں بے سمت مسافر، بارش کا آخری قطرہ، کالی برف، یا ورثہ اور دوسری کہانیاں میں سب سے زیادہ کہانیاں ہمیں خاندانی زندگی پر ملتی ہیں۔ وہ خاندانی زندگی، یا دیگر موضوعات کو پیش کرتے ہوئے، جن تفاصیل کو بہ طورِ خاص سامنے لاتی ہیں، ان میں رشتوں کی پیچیدہ صورت حال کے علاوہ، موسم، درخت، پھول، بارش، رنگ، پرندوں، بچوں، عورتوں، پرندوں کی نرم، رسیلی آوازیں قابل ذکر ہیں۔ ان سے ایک نیم رومانوی فضا تشکیل پاتی ہے۔ اس طور ان کے یہاں ہمیں Telling سے زیادہ Showing کی تیکنیک ملتی ہے۔ یہ تیکنیک انھی لکھنے والوں کے یہاں ظاہر ہوتی ہے جو کہانی کے ذریعے خیال کو بیان ہی نہیں کرنا چاہتے، محسوس بھی کرانا چاہتے ہیں۔ بنا بریں رضیہ فصیح احمد کی حقیقت نگاری میں رومانوی بعد کا اضافہ ہو جاتا ہے۔

ایک خاندان اپنی جگہ ایک صغیری سماج ہے۔ وہ اس سماج میں بنتے ٹوٹتے انسانی رشتوں، ان کی باہمی کشیدگی، اور اس سب کے باوجود رشتوں کے استحکام، خاندانی زندگی کی اقدار وروایات، نئی اور پرانی نسل کے تفاوت، نیز ایک خاندان کے دوسرے خاندان سے تعلقات کو بہ

طور خاص پیش کرتی ہیں۔ تاہم اسی دوران میں وہ خاندان کی معاشی تعلیمی حالت کا نقشہ بھی پیش کرتی جاتی ہیں۔ افراد خانہ کی کرداری خصوصیات بھی اجاگر کرتی جاتی ہیں۔ منظر نگاری کے بعد ان کا قلم کرداروں کے منفرد اوصاف کی نقش گری میں پوری قوت سے رواں ہوتا ہے۔ چوں کہ خاندان ایک صغیری سماج ہے، اس لیے اس کی ایک اپنی دنیا ہے جو چھوٹے چھوٹے واقعات، روایات، اقدار سے مرتب ہوتی ہے۔ خاندان کا صغیری سماج اپنی حفاظت روایات سے کرتا ہے مگر ان روایات کو باہر کے کبیری سماج میں ہونے والی تبدیلیوں، یا پھر افراد کے فطری میلانات سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر خاندان داخلی اور خارجی طور پر مسلسل خطرے کی زد پر ہوتا ہے۔ اسی سے خاندانی زندگی میں کش مکش پیدا ہوتی ہے، جس کے بیان سے افسانے میں ایک طرف دل چسپی پیدا ہوتی ہے، اور دوسری طرف انسانی نفسیات کی بعض گرہوں کا انکشاف بھی ہوتا ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے باہر کی تبدیلیوں میں سماجی اور 'فکری' (نئی تعلیم اور اس سے پیدا ہونے والی آگاہی) تبدیلیوں کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ انھوں نے دکھایا ہے کہ خاندان کی روایات اگر 'باہر' سے لاتعلق ہو جائیں، ایک طرح کی نرگسیت میں مبتلا ہو جائیں تو ان کی حیثیت آمریت کی ہو جاتی ہے۔ یہ آمریت کسی شخص کی نہیں، نظام کی ہوتی ہے۔ افسانہ 'پہلی دراڑ' میں ایک جگہ، ایک کردار کی زبانی لکھتی ہیں "ہمارے ہاں ڈکٹیٹر شپ ہے اور ڈکٹیٹر شپ بھی ایک آدمی کی نہیں، ایک خود ساختہ نظام کی"۔ چناں چہ اس نظام میں پہلی دراڑ بھی خاندان ہی کا کوئی فرد ڈالتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ رضیہ فصیح احمد یہاں خاندانی زندگی کا عمومی اصول پیش نہیں کر رہیں، بلکہ وہ بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی کے کراچی کی اشرافی خاندان کی زندگی کو پیش کر رہی ہیں۔ اسی زمانے میں کراچی ہی میں دوسرے خاندان موجود ہیں، جن میں جمہوریت ہے۔ یہ وہ خاندان ہیں، جو نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ بایں ہمہ ان افسانوں سے یہ تاثر ضرور ملتا ہے کہ اشرافی خاندانی زندگی میں رکھ رکھاؤ، سلیقے، نفاست، رسمیات و آداب کی پابندی کے نام پر آمریت کے قیام کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ اس خاندانی آمریت کے خلاف بغاوت بھی ہوتی ہے۔ مذکورہ افسانے کا امجد خاندان کی مرضی کے خلاف، اور انتقاماً دوسرے خاندان کی عورت سے شادی کرتا ہے، جس کی خبر اس کے خاندان پر بجلی بن کر گرتی اور ایک فرد کی جان چلی جاتی ہے۔ رضیہ فصیح احمد نے کئی افسانوں میں نئی نسل کو بغاوت آمادہ دکھایا ہے۔ ان کے

افسانوں میں نئی نسل کا ٹکراؤ خاندان کے بڑوں سے ہوتا ہے، جو سماج کی مقتدرہ کی علامتی نمائندگی بھی کر رہے ہوتے ہیں۔ وہ پرانی اور نئی نسل کے ذہنی فاصلوں اور تصادم کو پیش کرتی ہیں۔ کسی بھی تصادم کی ترجمانی میں مصنف یا بیان کنندہ کا غیر جانب دار رہنا مشکل ہوتا ہے۔ مصنف یا بیان کنندہ کو اس ضمن میں کوئی نہ کوئی مؤقف یا پوزیشن اختیار کرنا پڑتا ہے۔ رضیہ فصیح احمد یا ان کے افسانوں کا بیان کنندہ نئی نسل کا ساتھ دیتا ہے، اور نئی نسل کی نمائندگی زیادہ تر گھر کی نوجوان عورت کرتی ہے۔ مثلاً 'آشیاں گم کردہ' کے آخر میں ہمیں یہ جملے پڑھنے کو ملتے ہیں: "نہیں زمان خان! اپنے بچوں میں اب ہم اپنی زندگیاں نہیں گزار سکتے...کوئی بھی اپنے کھوئے ہوئے خوابوں کی تعبیر کسی دوسرے کے خوابوں میں نہیں پا سکتا"۔ گویا وہ یہ بات واضح کرتی ہیں کہ نئی نسل کو بڑوں کے خوابوں کے بجائے اپنے خوابوں کی تعبیر پانے کی آزادی دینے ہی سے خاندانی سالمیت قائم رہتی ہے۔ یوں ان کے 'باغی' کردار حقیقت میں خاندانی زندگی کی بقا کی علامت بنتے ہیں۔ وہ روایت میں دراڑ ڈالتے ہیں تا کہ روایت 'باہر' کی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے درکار لچک دکھا سکے۔ خاندانی زندگی میں روایت اور فرد کی کش مکش میں رضیہ فصیح احمد کا مؤقف روایت کے حق میں نظر آتا ہے۔ وہ اپنے افسانوی کرداروں میں سے کسی کردار کی بغاوت کو ایک ایسی آگ میں نہیں بدلنے دیتیں، جس سے فرد 'اپنے آپ میں مکمل انفرادیت' کا غیر مشروط تجربہ کرتا ہے، اور روایت سے مکمل بیگانگی اختیار کرتا ہے۔

دیگر خواتین فکشن نگاروں کی مانند، رضیہ فصیح احمد بھی 'عورت کی نجات' کو اپنے افسانوں کا اہم سروکار بناتی ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ 'عورت کی نجات' کا تصور ان کے افسانوی بیانیے کا فطری حصہ بن کر ظاہر ہوتا ہے؛ یعنی وہ اسے ایک نظریہ کی شکل نہیں دیتیں، جو افسانوی بیانیے سے باہر ایک آئیڈیالوجی کی صورت موجود ہوتا ہے، اور بیانیے کو جس کے تابع کیا جاتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ خاندانی زندگی کو پیش کرتے ہوئے، وہ کچھ نسوانی کرداروں کو عورت کی نجات کا نمائندہ بنا کر پیش کرتی ہیں۔ اس سے ایک طرف ان کے افسانے ایک بلند بانگ قسم کی آزادی نسواں کے علم بردار نہیں بنتے، اور دوسری طرف عورت کی نجات کا تفہیم خود بہ خود ایک مخصوص تناظر کا پابند ہو جاتا ہے۔ یہ تصور عورت کے صرف ان حقوق کی بازیابی چاہتا ہے، جو خاندانی زندگی میں مرد شاونیت نے غصب کر رکھے ہیں؛ چناں چہ اس میں مرد کے خلاف احتجاج، طنز اور مطالبے

ہیں۔ اس امر کی سب سے عمدہ مثال افسانہ 'جب پھوپھی کھوئی گئیں' ہے۔ اس افسانے کا مقام بھی پچاس یا ساٹھ کی دہائی کا کراچی ہے۔ جب یہ شہر چھوٹا تھا، شہر کے مرکز کے اردو گرد نئی نئی سوسائٹیاں نہیں بننا شروع ہوئی تھیں اور لسانی، مذہبی شدت پسندی اور لینڈ مافیا کے ہاتھوں یہ شہر یرغمال نہیں بنا تھا۔ افسانے میں ایک خاندان کے 'تاریخی حادثے' کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ یہ حادثہ ایک چھوٹے قد کی خاتون (پھوپھی) کی گم شدگی اور خلاف توقع واپسی سے عبارت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پھوپھی، رضیہ فصیح احمد کا ایک یادگار کردار ہے۔ پھوپھی کی ساری عمر اپنے بھائیوں کے گھر میں گزری؛ وہ گھر کے بچوں کے مذاق کا نشانہ بنتیں؛ اسے معمولی عقل کی ایک بچی سے زیادہ اہمیت نہ دی جاتی۔ ایک دن خاندان کے افراد کے ساتھ وہ بس میں سوار تھیں؛ سب اتر گئے مگر وہ نہ اتریں۔ اس بات کا علم بس چلنے کے بعد ہوا۔ پھوپھی کو تلاش کیا گیا مگر نہیں ملیں تو سب پریشان ہوئے۔ تاہم رات کو پھوپھی واپس آ گئیں۔ ان کا گھر واپس آنا، ان کے گم ہونے سے زیادہ پراسرار اور غیر یقینی تھا۔ سب کا یہی خیال تھا کہ پھوپھی نہ تو گھر کا نمبر جانتی ہیں نہ کسی سڑک کے نام سے واقف ہیں، اس لیے ان کا گھر واپس پہنچنا ناممکن ہے۔ جب پھوپھی نے اپنے واپس پہنچنے کے اسرار سے پردہ اٹھایا تو معلوم ہوا کہ پھوپھی اتنی بے وقوف تھیں نہ ڈرپوک جتنا سب نے سمجھ رکھا تھا۔ اس واقعے پر افسانے کے بیان کنندہ کا تبصرہ، مردانہ سماج کے خلاف استغاثہ ہے۔ کیسے پدرسری سماج عورت کو اپنی فہم، اپنے شعور، اپنی قوتِ فیصلہ کو معطل رکھنے پر مجبور کرتا ہے، اور اسے ایک ذی شعور انسان کے بجائے جوکر کی سطح پر اتار دیتا ہے، یہ اس افسانے کا جوہر ہے۔

> ساری عمر وہ اس جوکر کا پارٹ ادا کرتی رہیں جسے منھ پر بھبھوت ملے، جھولا سا کپڑے پہنے، بڑا سا جوتا چھپٹاتے نہ دیکھیں تو مزہ نہیں آتا۔ وہ پتے اس لیے بھول جاتیں کہ سب نے طے کر رکھا تھا کہ وہ پتے یاد ہی نہیں رکھ سکتیں۔ وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ اس لیے نہیں جا سکتی تھیں کہ ہم نے خواب میں بھی نہیں سوچا تھا کہ وہ تنہا کہیں آ جا سکتی ہیں۔ ہم نے بغیر آزمائے انھیں ایک چھوٹا سا بچہ سمجھ لیا تھا اور وہ بخوبی اپنا کردار نبھا رہی تھیں۔

پھوپھی نے گویا گھر واپس آ کر اس متھ کو توڑ دیا کہ وہ صحیح فیصلہ کرنے، اور اکیلے کسی مشکل کا سامنا کرنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ دوسری طرف یہ واقعہ پھوپھی یعنی ایک گھریلو عورت کی بیداری کا لمحہ بھی ہے؛ خود پھوپھی نے اس حادثے کی مدد سے خود کو دریافت کیا۔ عورت کی بیداری کا تھیم بعض دوسرے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ مثلاً افسانہ 'آشیاں گم کردہ' کی نرگس عورت کے اس سٹیریو ٹائپ کی نفی کرتی ہے جس کے مطابق عورت اپنی زندگی کے معمولی یا غیر معمولی، سب لمحوں میں فقط سر تسلیم خم کرنا جانتی ہے، اور اس بات سے واقف تک نہیں کہ وہ ایک مکمل وجود انسانی ہے۔ چناں چہ نرگس کو یہ کہنے میں باک نہیں کہ ''پڑھی لکھی عورت کو جیون ساتھی چاہیے، نہ کہ خوب صورت اپالو کا مجسمہ، نہ رات کے لیے گلگو''۔ وہ مرد کو اس کے دیوتائی مقام سے معزول کرنے، اور خود کو برابر کی انسانی سطح پر بلند کرنے میں حرج نہیں سمجھتی۔ 'عورت کی نجات' کا یہ تصور اپنے اندر اس جانب دھیان کرنے کی گنجائش نہیں رکھتا کہ خود مرد جبر و غلامی کی داخلی و خارجی صورتوں کا شکار ہے۔ یوں بھی رضیہ فصیح احمد کے یہاں بغاوت و آزادی کو اس کی آخری حدوں تک لے جانے، اور کرداروں کو ان تمام حدوں میں پہنچ کر زندگی کا تجربہ کرنے کا موقع نہیں دیا گیا۔ اس امر کی سب سے عمدہ مثال افسانہ 'گھر' ہے۔ یہ نئے زمانے کے پڑھے لکھے، دنیا دنیا گھومنے والے مرد و عورت کی کہانی ہے۔ چوں کہ کراچی کے ایک خوشحال خاندان سے تعلق رکھنے والی ربیعہ پڑھی لکھی ہے، معاشی طور پر خود مختار ہے، یورپ و امریکا میں ملازمت و سیر و سیاحت کرتی ہے، اس لیے خود کو اپنے فیصلوں میں آزاد سمجھتی ہے۔ افسانے کے متکلم سے اپنی مرضی سے شادی کرتی ہے۔ متکلم بھی پڑھا لکھا، سارے جہان کی خاک چھاننے والا ہے، مگر شوہر و بیوی کے سلسلے میں روایتی خیالات رکھتا ہے: ''یہ بات میرے مشرقی مزاج کے بالکل خلاف تھی۔ ہر بیوی کو وہاں جانا پڑتا ہے، جہاں اس کا شوہر کہے، جہاں اس کا شوہر رہے''۔ جب کہ ربیعہ کہتی ''یہ کوئی بات نہیں ہے۔ ہمیں وہاں رہنا چاہیے جہاں زیادہ آسانیاں ہوں''۔ ربیعہ کا یہ جواب بھی پھسپھسا ہے۔ وہ اپنے شوہر کے نام نہاد مشرقی مزاج پر سوالیہ نشان قائم نہیں کرتی، بلکہ معاشی آسودگی کے تصور میں پناہ لیتی محسوس ہوتی ہے۔ (سوالیہ نشان قائم کرنے کے لیے شعور کی جس غیر معمولی بیداری اور متھ و آئیڈیالوجی کو للکارنے کی جرأت کی ضرورت ہے، وہ ہمیں رضیہ فصیح احمد کے کرداروں میں خال خال ملتی ہے) اگرچہ دونوں میں بغاوت و آزادی کے جذبات

پیدا ہوتے ہیں، مگر یہ جذبات صرف الگ الگ رہنے کا ایک ایسا فیصلہ کرنے تک محدود ہیں، جس میں واپس پلٹنے کا امکان ہر وقت رہتا ہے۔ چناں چہ جب دونوں کی کہیں اچانک ملاقات ہو جاتی ہے تو مل بیٹھتے بھی ہیں۔ زخم کھانے کے بعد الگ رہنے کا تجربہ شعور و باطن میں جس ہنگامے کو جنم دیتا ہے، افسانے میں اسے بیان نہیں کیا گیا۔ کافی عرصے تک ایک دوسرے سے الگ رہنے کے بعد جب ایک مرتبہ کراچی میں ایک دوسرے سے ملاقات ہوتی ہے تو ایک نامعلوم جذبے کے تحت ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ دے کر اس گھر کی طرف چل پڑتے ہیں جس کے بارے میں دونوں کو معلوم نہیں تھا۔ یوں دونوں پر منکشف ہوا کہ ان کا آپس کا رشتہ ازلی و ابدی ہے، اور وہ ایک دوسرے کے بغیر جی نہیں سکتے۔ اس افسانے کے حوالے سے راقم جس نکتے کو واضح کرنا چاہتا ہے، وہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے مرد و عورت دونوں کو اپنی آزادی کے تحفظ کی کوشش میں مبتلا دکھایا ہے مگر یوں لگتا ہے جیسے وہ اپنی آزادی کو اس کی منطقی اور آخری حدوں تک محسوس کرنے سے خوف زدہ بھی ہیں؛ وہ اپنی ساری آزادہ روی کے باوجود اپنی ان روایات سے وابستہ ہیں جو روایتی خاندانی زندگی کی ضرورت ہیں، جس میں عورت تھک ہار کے مرد کی انگلی پکڑ لیتی، اور گھر لوٹ آتی ہے۔

رضیہ فصیح احمد کے افسانوں کی بنیادی پہچان تو 'رومانوی حقیقت نگاری' ہے، تاہم انھوں نے چند علامتی افسانے بھی لکھے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ غیر علامتی افسانوں میں خاندانی زندگی اور مرد و عورت کے رشتے کو زیادہ تر موضوع بنایا گیا ہے، اور ان میں سماجی، سیاسی صورتِ حال یا مسائل کو فقط مس کیا گیا ہے، باقاعدہ موضوع نہیں بنایا گیا مگر علامتی افسانوں میں وجودی اور سیاسی مسائل کو باقاعدہ موضوع بنایا گیا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ رضیہ فصیح احمد کے علامتی افسانے، ان کے دیگر افسانوں کے مقابلے میں زیادہ معنی خیز ہیں، اور قاری کے جذبۂ تجسس و معنی یابی کو زیادہ انگیخت کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ حقیقت نگاری زیادہ سے زیادہ موجود و مانوس کی ترجمانی، وفاداری کے جذبے کے ساتھ کرنا چاہتی ہے، مگر علامت نگاری موجود کے سایوں، وجود کے تاریک و مخفی گوشوں، پابندی و جبر کے شکار سماجی رویوں، اور ان سے جڑے ہوئے نفسِ انسانی کے بنیادی سوالوں کی تھاہ پانا چاہتی ہے۔ لہٰذا حقیقت نگاری سے علامت نگاری کی طرف افسانہ نگار کی جست، صرف ایک اسلوب پر دوسرے اسلوب کو ترجیح دینے کا معاملہ نہیں؛ یہ جست زندگی کی تفہیم و ترجمانی کے ایک بالکل نئے طور کی طرف جست ہے، اور بے حد مشکل جست ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتنے

ہی افسانہ نگار حقیقت نگاری کی روایت میں اچھے خاصے کامیاب تھے، جوں ہی علامت نگاری کی طرف آئے منھ کے بل گر پڑے۔ انھوں نے ہنس بنے بغیر ہنس کی چال چلنے کی غلطی کی تھی۔

رضیہ فصیح احمد کا افسانہ 'مکعب' ایک علامتی افسانہ ہے، جس میں جمع، تفریق اور ضرب کی ریاضیاتی علامتوں کو کردار بنایا گیا ہے، خود مکعب ریاضی کی اصطلاح و علامت ہے۔ اردو کے علامتی افسانے میں یہ ایک عام روش تھی کہ کردار کی جگہ سایہ اور نشان رعلامت کلام کرتے تھے، اور انسانی وجود سے متعلق ان باتوں کا انکشاف کرتے تھے، جنھیں کردار کے روایتی تصور کے ذریعے پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔ نیز بیسویں صدی میں انسانی فردی شناخت جس بحران کی حالت میں سمجھی گئی تھی، اسے بھی نام سے متشخص کردار کے ذریعے پیش کرنا ممکن نہیں رہا تھا۔ خود فرد ایک سایہ، عدد، نشان سمجھا جانے لگا۔ بہ ہر کیف افسانہ 'مکعب' میں ریاضیاتی علامتیں مکالمہ کرتی ہیں۔ یہ بغیر راوی کے لکھا گیا افسانہ ہے۔ اگر منظر اور مقام کا ذکر کر دیا جاتا تو یہ ڈراما بن سکتا تھا۔ اس کا موضوع انسان کی کھوجنے کی وہ ازلی جبلت متعلق ہے، جو کسی بات کو ناممکن نہیں سمجھتی۔ 'مکعب' اس نکتے کو واضح کرتا ہے کہ دنیا میں امکانات ہیں؛ اس بات کا امکان ہے کہ بندر ٹائپ رائٹر پر بے ہنگم انگلیاں چلاتے رہیں تو اربوں کھربوں میں سے ایک امکان یہ ہے کہ شیکسپیئر کا ایک ڈراما لکھا جا سکتا ہے۔ گویا انسانی وجود غیر معمولی امکانات کا حامل ہے، اور یہ امکانات ذہن کو ریاضیاتی ہیئتوں پر مرتکز کرنے سے سامنے آ سکتے ہیں۔ اگرچہ پورے افسانے میں سائنسی فکر حاوی ہے، تاہم اس فکر کو انسان کی وجودی صورت حال سے بھی جوڑا گیا ہے۔ اسی طرح افسانہ 'اڑان' زمین کی کشش، اور سماجی برائیوں کے جبر سے خود کو آزاد رکھنے کی انسانی آرزو سے متعلق ہے۔ اسے قدیم داستانی، علامتی، فنتاسی کے انداز میں لکھا گیا ہے؛ کردار کو موت کے بعد اپنی گزشتہ زندگی کا احوال سناتے دکھایا گیا ہے۔ پورا افسانہ حقیقت و فنتاسی کے بیچ کی نیم روشن فضا میں لکھا گیا ہے۔ یہاں بھی کردار ایک سائے کی صورت ہے۔ جب کہ 'دم' اور 'عوام متحدہ موت کا کنواں' کے عنوان سے لکھے گئے افسانے سماجی گھٹن اور سیاسی جبر کی مکروہ صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ افسانہ 'دم' میں انتظار حسین کے افسانے 'آخری آدمی' کی بازگشت محسوس ہوتی ہے کہ 'دم' میں بھی انسان بندر بن گئے ہیں، تاہم یہ افسانہ انسانوں کے بندر بن جانے کے بعد کی صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ 'آخری آدمی' میں آدمی کے بندر بن جانے پر قصہ تمام ہوتا ہے، جب کہ 'دم' میں

بندر بنے لوگوں کی مشقت بھری زندگی کی کہانی بیان ہوئی ہے۔'دم' افسانہ 'آخری آدمی' کی طرح بڑا افسانہ نہیں، مگر اس میں دو ملکوں (غالباً پاکستان و بھارت) کے بھورے اور کاسنی سپاہی 'بندروں' (دونوں ملکوں کے فوجیوں کی وردی کی طرف اشارہ ہے) کو پہاڑوں میں جس طرح کئی ہزار لمبی سرنگ کھودتے، گھٹتے مرتے دکھایا گیا ہے، اس سے جبر کی شدت اور عام سپاہی کی اندوہ ناک بے بسی کی انتہا کا بیانیہ ضرور سامنے آتا ہے۔ غالباً یہ افسانہ سیاچن تنازعے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ پندرہ ہزار فٹ اونچے برفیلے پہاڑوں میں سرنگ بنانے والے سپاہی بندروں کو کچھ معلوم نہیں کہ سرنگ کیوں بنائی جارہی ہے؟ وہ جس مشقت و اذیت میں مبتلا ہیں، یعنی جس حقیقی صورت حال سے دوچار ہیں، اس کے سبب و منشا کے بارے میں کچھ نہیں جانتے۔ ایک نامعلوم زبردست قوت کے خوف سے وہ سرنگ کھودے چلے جارہے ہیں۔ انھیں کوئی بات معلوم نہیں، صرف ان کے پاس اپنے بیوی بچوں کی یادیں ہیں، اور فکرمندی ہے؛ ان کی ہستی میں اگر کوئی تابناک عنصر ہے تو یہی فکرمندی ہے۔ مگر انھیں یہ معلوم نہیں کہ وہ کبھی واپس بھی جاسکیں گے کہ نہیں۔ ان میں سے کتنے ہی مر کھپ گئے، جن کے مرنے کی اطلاع بھی ان کے اہل خانہ تک نہ پہنچ سکی۔ کہانی میں دوسری طرف دو بڑے افسروں کی آمد کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ جب ان کے آنے کی اطلاع سپاہی بندروں کو ملتی ہے تو ان کا دل بلیوں اچھلتا ہے کہ اعلیٰ افسران کی تکلیفوں کو سنیں اور دور کریں گے؛ وہ ان کے زخمی خون آلود ہاتھوں کو دیکھیں گے، ان کے کاسنی بخار کو ملاحظہ کریں گے، جس سے ان کے کئی ساتھی آنا فانا چل بسے تھے، مگر ہیلی کاپٹر پر آنے والے اعلیٰ حکام کو بلند چوٹی پر اپنی صحت کی فکر لاحق ہو جاتی ہے۔ ان حکام کو بتایا جاتا ہے کہ سب سپاہی خوش ہیں۔ اعلیٰ افسر سپاہیوں کی شکایات سننے سے زیادہ انھیں سلیوٹ کرتے دیکھنے کا تقاضا کرتے ہیں۔ جب بندر اپنی بدحالی کی بنا پر آداب بجالانے میں تاخیر کے مرتکب ہوتے ہیں تو بڑے افسر کو خیال آتا ہے کہ ''پندرہ ہزار اونچا یہ ہیلی پیڈ اور اس پر کھڑا ہوا ہیلی کاپٹر ان کے اور تہذیب کے درمیان واحد اور آخری رشتہ تھا اور یہ کم بخت سارے بندر تہذیب سے اتنی دور رہ کر وحشی ہو گئے ہیں، ڈسپلن بھول گئے ہیں''۔ اس خیال سے وہ ڈر جاتا ہے کہ کہیں وحشی بندر اس پر حملہ آور نہ ہو جائیں، مگر جلد ہی وہ کچھ انتظامی فیصلے کرتا ہے۔ سپاہی بندروں کی حالت تبدیل نہیں ہوتی؛ وہ پہلے کی مانند زخمی پنجوں سے برف اور مٹی کاٹنے لگتے ہیں۔ لیکن جب انھیں معلوم ہوتا ہے کہ اعلیٰ

افسران کی شکایت کا ازالہ کیے بغیر چلے گئے ہیں تو تو ہاتھ روک لیتے ہیں؛ سوچتے ہیں اتنی جلدی بھی کیا ہے! بس ان کے یہاں اسی قدر بغاوت پیدا ہو سکتی ہے۔

افسانہ 'عوام متحدہ موت کا کنواں' صحافیوں، دانش وروں اور عام لوگوں پر ایک تنظیم کی بربریت کا بیانیہ ہے۔ یہ افسانہ نیم علامتی ہے۔ اس افسانے کو حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھنا ممکن نہیں تھا۔ اسی لیے مصنفہ نے نیم علامتی پیرا یہ اختیار کیا ہے۔ اس افسانے کے عنوان میں ایک میٹرو پولیٹن کی اس تنظیم کی طرف واضح اشارہ ہے، جس کا عوامی چہرہ کچھ ہے اور خفیہ چہرہ کچھ رہا ہے۔ یہ اسی تنظیم کے کارکنوں کی بربریت اور مجرمانہ سرگرمیوں سے متعلق ہے۔ اس میں موت کے کنویں کو طاقت کے بے رحمانہ تشدد کی علامت بنایا گیا ہے۔ اس افسانے میں ظہیر نامی ایک معصوم صحافی موت کے کنویں پر فیچر لکھنے کا ارادہ کرتا ہے۔ اسے 'عوام متحدہ' کا عنوان متجسس کرتا ہے کہ موت کے کنویں کا یہ کیسا نام ہے؟ صحافی کو ایک کھیل اور اس کے نام میں کوئی بامعنی رشتہ محسوس نہیں ہوتا۔ اس کے لیے یہ ایک نچلے درجے کی grotesque صورت حال ہے۔ یہی تجسس اسے مجبور کرتا ہے کہ وہ معلوم کرے کہ اس میں کام کرنے والے کون لوگ ہیں؟ وہ روایتی صحافیانہ بے باکی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ مگر اسے جلد ہی معلوم پڑتا ہے کہ موت کا کنواں تو ایک 'بڑا کھیل' ہے، جس میں حصہ لینے والے لوگ کئی خفیہ شناختیں رکھتے ہیں، اور وہ خفیہ عسکری تنظیم کے کارکنوں کی مانند کام کرتے ہیں۔ پہلے وہ لوگ ظہیر کو سب کچھ بتانے پر آمادہ نہیں ہوتے، مگر جب دیکھتے ہیں کہ رفتہ رفتہ کچھ باتیں، بلا ارادہ ظہیر پر کھلنے لگی ہیں تو وہ سب کچھ بتا دیتے ہیں، تاہم ظہیر کو خبردار کر دیتے ہیں کہ اس 'مکمل سچائی' کی قیمت اس کی جان ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

> اب تم آ ہی گئے ہو ہم تمھیں سب کچھ بتائیں گے، اگر ہمت ہو تو لکھ دینا۔ یہ جو ہمارا موت کا کنواں ہے نا یہ ہمارا پردہ ہے ....کیا فلاح ہے۔ اصل میں یہ ہماری خفیہ پناہ گاہ ہے۔ تم میرا منھ کیا تک رہے ہو، میری زبان کے بدلنے پر حیران ہو رہے ہو؟ ہم دیہاتی نہیں ہیں نہ ان پڑھ ہیں، ہم سب پڑھے لکھے شہری ہیں۔ ہم میں سے کوئی پیرا ٹروپر (Paratrooper) ہے، کوئی غوطہ خور ہے، کوئی فلموں میں موٹر سائیکل

کی ڈمی (Dummy) کا کام کرتا رہا ہے۔یہ ہمارا منیجر بڑا زبردست
کار ریسر (Car Racer) ہے۔ہم شام کو یہ تماشا کرتے ہیں،رات کو
ڈاکے ڈالتے ہیں اور اپنا مال موت کے کنوئیں میں کھڑی کاروں اور موٹر
سائیکلوں کے نیچے بنے تہ خانوں میں چھپا دیتے ہیں۔ہمارے پاس
کاروں کی بہت سی باڈیاں ہیں۔نمبر پلیٹ ہیں،موٹر سائیکلوں کے مختلف
ماڈل ہیں،ہم انھیں بدلتے رہتے ہیں۔دن میں بھی آرام نہیں کرتے باؤ
جی...ہم محنتی لوگ ہیں۔ دن میں ہمیں اپنے اپنے دفتروں میں حاضری
دینی ہوتی ہے....ہم دن میں جب مشن پر ہوتے ہیں تو مجرموں کو پکڑتے
ہیں،البتہ اپنا کوڈ ورڈ جاننے والوں کو چھوڑ دیتے ہیں اور تم جیسے اخبار
والوں کے سامنے کہتے ہیں ''ہم مجرموں کو عبرت ناک سزائیں دیں
گے۔امن اور آزادی ہر شخص کا پیدائشی حق ہے وغیرہ۔مگر تم جیسا کوئی
شخص جب ہماری ٹوہ لگانے آتا ہے تو ہم اسے پنجرے میں بند کر دیتے
ہیں۔کچھ دن بعد اسے کھول بھی دیتے ہیں مگر اس کے بعد ہم نے کسی کو
کچھ لکھتے نہیں دیکھا۔

جب صحافی کو تمام معلومات دے دی جاتی ہیں تو اس کے ساتھ بھی وہی سلوک ہوتا ہے،
جس کا ذکر مندرجہ بالا اقتباس میں ہوا ہے۔اسے ایک گندے نالے میں پھینک دیا جاتا ہے اور اس
کی آواز خاموش کر دی جاتی ہے۔اسے پہلے ہی اشارتاً بتا دیا گیا تھا کہ جاننے کی قیمت جان ہے۔
یہ افسانہ پاکستان کے میٹروپولس میں ظاہر ہونے والی اس نئی سیاسی تبدیلی سے متعلق ہے،جس کی
اہم خصوصیت تشدد ہے۔اس سیاسی تبدیلی کو برپا کرنے والے درمیانے طبقے کے لوگ ہیں،مگر
اکثر اسی طبقے کے لوگوں کو اس وقت تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے، جب وہ اس کے خلاف آواز
اٹھاتے ہیں۔کہانی کی سطح پر اس میں 'عوام متحدہ' کی سیاسی و انتظامی ہیئت کو ظاہر کرنے کی
کوشش کی گئی ہے،اور کہانی کے بیانیہ عمل میں بڑے شہروں میں انسانی جرائم کی بھیانک
شکلوں کی طرف بلیغ اشارے ملتے ہیں۔ بلاشبہ یہ ایک مشکل موضوع پر لکھا گیا افسانہ
ہے۔مشکل اس مفہوم میں کہ اس موضوع پر زبان کھولنے والوں کی زبانیں گدی سے کھینچ لی

جاتی رہی ہیں۔ اس میں ایک ایک سطر احتیاط اور فنی ہنرمندی کا تقاضا کرتی تھی۔ مصنفہ نے اجمال مگر بلیغ اشاروں کی مدد سے وہ سب کچھ کہہ دیا ہے، جو عوامِ متحدہ کے مضمر چہرے کے انکشاف کے لیے ضروری تھا!!

●○●○●○●

سچائی اور جھوٹ، ایمان اور کفر کی سب جنگیں زبان ہی کے اندر، زبان ہی کے ذریعے لڑی جاتی ہیں۔ زبان ہی تلوار بنتی اور زبان ہی ڈھال بنتی ہے۔
اپنے مورخ اور اپنے کہانی نویس پیدا کرنے کا عمل صرف اپنے گم شدہ اور مسخ شدہ ثقافتی وجود کی بازیافت نہیں، بلکہ اپنے ثقافتی ضمیر کی تشکیل نو ہے۔
عظیم دانش اس بات کو فراموش نہیں کرتی کہ چند بندھے ٹکے خیالات، خواہ کس قدر دلکش ہوں، بالآخر استبدادی ہونے لگتے ہیں؛ یہاں تک کہ اگر روشن خیالی بھی ایک بندھا ٹکا تصور بن جائے تو یہ اسی طرح استبدادی یعنی Tyrannical ہونے لگتا ہے، جیسے مذہبی شدت پسندی۔
آج کسی دانش ور کے شایان شان نہیں کہ وہ اپنی ثقافت کی شان و شوکت کے قصیدے لکھے۔ یہ قصیدے دوسری مختلف ثقافتوں کی موجودگی میں کوئی جواز نہیں رکھتے۔ اپنی ثقافتی عظمت کا ترانہ، دوسری ثقافتوں سے ہم آہنگی میں ایک بڑی رکاوٹ بن جاتا ہے۔
خاموشی، خلا اور غیاب، یہ سب عظیم آرٹ کی خصوصیات ہیں، جو کسی نظریے کی وجہ سے نہیں، اس عظیم وژن سے پیدا ہوتی ہیں جو ہر طرح کی ثنویت سے ماورا ہونے کی کوشش میں وجود میں آتا ہے، خواہ وہ جسم و روح کی ہو، فرد و سماج کی، زمان و مکاں کی، نشاط و غم کی، عقل و جذبات، مثالیت و تجربیت، فطرت و ثقافت یا موضوعیت و معروضیت کی ہو۔
جوش صاحب نے ثابت کیا ہے کہ وہ حقیقت میں وجدان و لاشعور میں یقین رکھنے والے کلاسیکی آدمی تھے، ایک مفکر سے زیادہ شاعر تھے؛ ان کا تخیل، ان کے تعقل سے کہیں زیادہ طاقت ور تھا۔ کم از کم یادوں کی برات سے ظاہر نہیں ہوتا کہ جوش کی اصل شخصیت، ایک جدید، عقلی آدمی کی تھی۔ یہاں تک کہ جوش صاحب کے تشکک کا خاتمہ بھی انھیں جدید عقلی آدمی ثابت نہیں کرتا۔ انھوں نے زاہدانہ زندگی کے بعد جس رندانہ زندگی کو اختیار کیا، وہ بھی قدیم تھی اور راسخ مذہب کی تشکیک پسندی کے احیا سے زیادہ نہیں تھی۔
انتظار حسین نے فکشن کے لکھنے میں جو حقیقت پیش کی ہے، اس سے، اور اس میں جس نوآبادیاتی دنیا کو زبان ملی ہے، جسے نوآبادیاتی فکشن میں غائب، یا حاشیے پر رکھا گیا، انتظار حسین کے فکشن میں اسے مرکز میں لایا گیا اور اس کی موجودگی کو اس طور ممکن بنایا گیا ہے۔ یہ فکشن نوآبادیاتی خطابیے (rhetoric) کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔
(کتاب کے مضامین سے مقتبس)
Rs. 990.00
www.sangemeel.com
ISBN-10: 969-35-2873-5
ISBN-13: 978-969-35-2873-2
9789693528732